

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології**

**РОЗВИТОК ВІТЧИЗНЯНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО У
КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКИ:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконав: студентка
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Протасова Анастасія Сергіївна

Керівник д. пед. н., професор
Лимаренко Л.І.
Рецензент к. пед. н., доцент
Гуцько Н.О.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Розвиток світового документального кіно	7
1.1 Сутність документального кіно.....	7
1.2 Світова кінодокументалістика: від зародження до сучасних відео-влогів.....	15
1.3 Відображення історичної дійсності у документальному кіно.....	21
РОЗДІЛ 2. Вітчизняна кінодокументалістика як частина світового неігрового кіно	29
2.1 Зародження української кінодокументалістики.....	29
2.2 Сучасний стан вітчизняного документального кіно.....	32
РОЗДІЛ 3. Неігровий кінематограф як засіб міжнародного культурного обміну	43
3.1 Вплив документального кіно на художньо-естетичну культуру глядачів.....	43
3.2 Фестиваль як платформа обміну традиціями документалістики між Україною та світом.....	60
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	71
ДОДАТКИ	81
Додаток А.	81
Додаток Б.....	83

ВСТУП

Актуальність дослідження. Кінематограф – це синтетичний вид мистецтва в якому використовуються технічні засоби запису і відтворення зображення в русі, як правило в супроводі звуку. Він поєднує в собі мистецтво (літературу, театр, образотворче мистецтво, фотографію, музику) та оптику, механіку, хімію, фізіологію.

У ХХ столітті два види екранного мистецтва – кінематограф і телебачення – стали не лише масовими й всеосяжними джерелами інформації, але й перетворилися на основні елементи формування візуальної культури. У кіномистецтві дійсність віддзеркалена за допомогою створених образів. Кіно виникає під впливом потреби суспільства осмислити свою історію, життя та діяльність. Одним із способів такого осмислення стало документальне кіно.

Зазначимо, що документальне кіно – це один із складних жанрів кінематографу, який на відміну від ігрового кіно не має чітко сформульованого сценарію, діалогів, професійних акторів.

Безперечно, документальне кіно стає основним засобом відображення історичної дійсності на сучасному екрані.

Українська документалістика ХХІ століття починає активно відроджуватись. Таке положення було зумовлено необхідністю задокументувати нинішні події у тому вигляді, в якому вони й відбувались. Такі стрічки мають бути максимально об'єктивними та достовірними, оскільки вони зберігають сьогоденну історію.

Варто відзначити, що документальне кіно завжди підіймає гострі соціальні питання, які знаходять відгук у суспільстві і викликають обговорення, суперечки. Одним з найважливіших досягнень документалістики є відображення дійсності з різних точок зору для того, щоб глядач сам мав змогу створити свою думку стосовно певної події чи явища.

Активний розвиток неігрового кіно спричиняє появу нових напрямів, жанрів, технік, прийомів і методів, які мало досліджені. Нововведення у документалістиці існують лише на екрані, оскільки взаємовплив тенденцій та напрямів документального кіно між Україною і світом мало вивчений.

Тему українського документального кіно у наукових дослідженнях порушували такі науковці як: Л. Є. Новікова, І. Б. Зубавіна, В. І. Коробко, С. В. Тримбач.

Проте, проблема розвитку українського документального кіно як складового елемента світового неігрового кінематографу недостатньо вивчена. Вищезазначене зумовило вибір теми кваліфікаційної роботи **«Розвиток вітчизняного документального кіно у контексті світової кінодокументалістики: культурологічний аспект»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційна робота виконана відповідно до плану науково-дослідної роботи Херсонського державного університету

Мета кваліфікаційної роботи – проаналізувати розвиток українського документального кіно як складової світової документальної культури.

Мета кваліфікаційної роботи передбачає постановку та вирішення таких завдань:

- розкрити сутність поняття «документальне кіно»;
- проаналізувати розвиток світової кінодокументалістики;
- охарактеризувати особливості відтворення історичної дійсності в документальних творах;
- розглянути основні етапи зародження української документалістики;
- дослідити сучасний стан вітчизняного документального кіно;
- визначити вплив неігрового кінематографу на формування художньо–естетичної культури глядачів;

– з’ясувати роль фестивалю в обміні традиціями кінодокументалістики.

Об’єкт кваліфікаційної роботи – документальний кінематограф як феномен культури ХХ–ХХІ століття.

Предмет кваліфікаційної роботи – розвиток українського документального кіно як складової світової документалістики.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань використано такі методи: аналітичний – вивчення літератури з теми; культурологічний – визначення культурологічного аспекту документального кіно; функціональний підхід – для з’ясування впливу неігрового кіно на формування художньо-естетичної культури глядачів; історичний – для аналізу соціокультурних та історико–політичних подій, які віддзеркалювались в документальному фільмі та сприяли появі нових напрямів розвитку; порівняльно-історичний – для встановлення подібних і відмінних рис у процесі розвитку світової й вітчизняної документалістики.

Наукова новизна – вперше здійснено дослідження розвитку українського документального кіно як складового елементу світового неігрового кінематографу.

Апробація результатів дослідження. Окремі розділи кваліфікаційної роботи обговорені на засіданні кафедри культурології Херсонського державного університету. Основні положення оприлюднені на ХІ Усеукраїнській (із міжнародною участю) науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи» (Херсон, ХДУ, 2020 рік).

Публікації. Теоретичні положення і висновки наукового дослідження викладено у статті «Розвиток вітчизняного документального кіно у контексті світової кінодокументалістики: культурологічний аспект», яка надрукована у альманасі «Магістерські студії» (Херсон, 2020 рік).

Практичне значення одержаних результатів. Основний матеріал, висновки кваліфікаційної роботи можуть бути використані при написанні курсових робіт, рефератів, при підготовці до практичних занять з дисциплін «Історія української культури», «Історія мистецтв».

Структура кваліфікаційної роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, 7 підрозділів, списку використаних джерел із 98 найменувань, та 2 додатків.

РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК СВІТОВОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО

1.1 Сутність документального кіно

У контексті нашого дослідження з розвитку українського документального кіно як частини світової кінодокументалістики необхідно розкрити поняття «кінематограф» та «документальне кіно» і визначити межі неігрового кіно.

Історичні події практично нерозривно пов'язані з розвитком мистецтва, оскільки створювали нові запити суспільства і способи так чи інакше змінити ці події.

Варто зазначити, що процеси національно–культурного відродження торкнулися усіх сфер і кіномистецтво не стало виключенням. Щодо національної самоідентифікації почали активно розвиватися. Кінематограф стає засобом вираження індивіда у духовній культурі, що забезпечує пошук українського в світовому кінематографі, виділення характерних рис українського кіномистецтва, аналіз сприйняття іноземцями вітчизняних стрічок [32, с. 117].

На наші глибокі переконання, кіно стає засобом осмислення національної самобутності, а не лише інструментом соціалізації. Кінострічки представляють національну ідентичність на різних майданчиках таких як: фестиваль, конференція, майстер клас.

Кіномистецтво – це синтетичний вид мистецтва, який поєднує в собі літературу, театр, образотворче мистецтво, фотографію, музику, досягнення в сфері оптики, механіки, хімії, фізіології.

Науковці поділяють кінематограф на чотири основних види:

- анімаційне кіно;
- ігрове (художнє) кіно;
- науково-пізнавальне кіно;

- хронікально-документальне кіно [54, с. 356].

Документальне кіно – це вид кіномистецтва, який характеризується зйомками справжніх подій, які не є постановчими. Його героями є реальні люди, а не актори. В цих особливостях і полягає основна відмінність документального кіно від ігрового. Документальні стрічки покликані зберегти моменти реальності та задля ілюстрації історичних подій. Документалістику використовують майже у всіх сферах життя, оскільки неігрове кіно має багато тематичного розгалуження.

М. Рабігер наголошує, що режисер–документаліст охоплює всі аспекти реального життя й історичні події, робить загальний огляд явища, або висвітлює конкретні деталі, які мають вплив на ті чи інші соціокультурні та політичні події. Документальне кіно ставало найбільш популярним в моменти швидкої зміни подій, реалій, оскільки творці ігрового кіно не мали здатності швидко створювати та продавати свої фільми. Майстри неігрового кіно створюють інформаційний потік в якому розміщує акценти на найголовніших подіях, питаннях, які провокують глядача після перегляду знайти відповідь, або задуматись над вже існуючою відповіддю [54, с. 56].

Термін «документальний фільм» впроваджено у 1926 році англійським кінодокументалістом Джоном Грірсоном для визначення фільмів, у яких є художній підхід до показу реальної дійсності [9, с.74]. Як зазначив В. Коробко у своїй статті, Джон Грірсон є видатною постаттю не лише документалістики у мистецтві, а й у журналістиці. Грірсон вважав документальне кіно новим жанром телевізійної журналістики, який за допомогою прийомів кінематографу може відтворювати звичайне життя у мистецькій формі. Він виступав за зйомку неігрових стрічок по завчасно написаному сценарію, який допомагав запобігати появі неочікуваних фактів. Першим таким фільмом стала стрічка «Рибальські судна», яка виявилась революційним

відкриттям і дала змогу глядачам побачити працю людини її професійній діяльності. Саме цей фільм вважають точкою відліку існування англійської школи документального кіно [30, с. 30].

Результат документального фільму залежить як від майстерності режисерів, так і від актуальності обраної тематики для соціуму в конкретний час. У центрі документалістики перебувають необхідні елементи самоідентифікації людини та її нації [43, с. 47]. Оскільки документальний фільм часто відображає майже приховані та забуті культурні досягнення та традиції, які вважаються архаїкою.

Специфіка документального кіно полягає у підібраних, осмислених і достовірних фактах, які мають підтвердження, запереченні художнього вимислу та реальності місця, події, часу та героя [43, с. 48]. Документальне кіно не змогло б існувати без певних компонентів, які власне і складають його специфіку, яку сформульовано такими особливостями як :

1). Екран – спосіб для передачі повідомлення від автора до глядача аудіально–візуальними засобами. Завдяки подальшому розвитку телебачення та ЗМІ збільшує аудиторію глядачів.

2). Достовірність – основна і центральна особливість документального кіно. Довіра глядача до невідомих фактів, емоцій, справжніх людей. Часто режисери використовують так званий «ефект присутності» [9, с. 25], який підсилює психологічно довіру глядача до поданого матеріалу.

3). Некерованість – розвиток сюжету відбувається без постійної участі творців. Історія може відходити від завчасно написаного сценарію і створювати нові напрями розвитку події. Тому режисер–документаліст має бути дійсно професіоналом своєї справи, через те, що має вчасно зреагувати на зміни і зробити їх максимально дотичними до тематичного та жанрового спрямування фільму [29, с. 48].

4). Невербальність – мотивація, емоції, міміка та жести героя, загальна атмосфера фільму мають значний вплив на психіку глядача, тому що викликають його емоційну і когнітивну відповідь. Саме завдяки цій особливості, люди можуть не завжди пам'ятати чіткий сюжет фільму, але будуть пам'ятати свою реакцію і почуття після перегляду [54, с. 437].

5). Самоідентифікація. Герой фільму виступає в ролі маячка в складному реальному світі. Персонаж викликає у глядача співчуття, відразу, асоціацію, злість, ненависть, зразковість. Недарма персоніфікація та ідентифікація є одним з принципів кінодраматургії, так як повідомлення в стрічці несе в собі відбиток особистості героя та автора. Фільм залишається непоміченим тільки у випадку коли взаємодія між глядачем та стрічкою не утворює асоціативного зв'язку [34, с. 89].

Створення документального фільму – складний та довгий процес, який включає в себе визначення теми, підбір матеріалів та пошук героїв стрічки, зйомки, монтаж та прокат. Ці етапи коротко називають пре-продакшн, продакшн та пост-продакшн [9, с. 38]. Підготовка включає в себе пошук матеріалів як з життя, так і документально підтверджених фактів, що включає роботу з архівами. Цей етап завершується створенням сценарію. Як зазначалось вище, першим хто запропонував використовувати сценарії до документальних стрічок був Грірсон. У процесі створення документального фільму можуть використовуватися різні види зйомки: натуралістичні, репортаж, постановка, архівні відео- та фотоматеріали.

Звертаємо вашу увагу на факт того, що історичні реконструкції в художніх фільмах не належать до документалістики [60, с. 14].

Документальне кіно ще називають неігровим. Але документальні стрічки можуть доповнюватись фрагментами ігрових фільмів, інсценуванням, можуть створюватись провокації, застосовуватись

постановочні елементи. Ці компоненти допомагають фільму бути естетично сприйнятливим для глядачів.

Термін «документальне кіно» викликає велику кількість суперечок серед кінокритиків і науковців [17, с.17]. Це обґрунтовується тим, що камера значно змінює поведінку людини, її реакцію, емоції та справжність образу. Людина починає нервувати, ніяково себе почувати, збиватись і закриватись у собі. Камера може стимулювати таємне бажання людини бути знаменитою і цим самим спотворити достовірність характеру. Завдяки цьому документальний фільм перетворюється з неігрового, на штучно створений. Кінознавці та деякі науковці [17, с.18] вважають документальне кіно лише піджанром ігрового. Виходячи з цього зазначають, що тільки ті стрічки, які зняті прихованою камерою є істинно документальними [17, с.18].

Варто зазначити, що особливостями документального кіно є: довгі дублі, природне освітлення, можливість зняти інтерв'ю, натуральна зйомка, новинний підбір, який пов'язаний, з кадрами, знятими в той час, про який розповідається у фільмі, статична камера, голос за кадром [29, с. 248].

Звичайно, існують інші особливості, але вищеперераховані є основними, які відрізняють документальне кіно від ігрового.

На наше тверде переконання, документалістика характеризується широким розгалуженням видів, жанрів та піджанрів. Видами документального кіно є авторська журналістика, мистецтво, кінофіксація, подієва хроніка, кінолітопис. У свою чергу, перші види поділяються на жанри: кінорепортаж, інтерв'ю, розмова, навчальний фільм, огляд, кінонарис, кінощоденник, кіноподорож, фільм–портрет [72, с. 76], агітаційний фільм, видовий, науково–популярний, науково–виробничий.

Особливими жанрами документалістики є: мokyюментарі, фільм який стилізовано під естетику неігрового кіно [71, с. 310], докудрама,

яка являє собою поєднання кращих елементів документального та ігрового [74, с. 90], докуфікшн має документальну основу, але прикрашається фантастичними вигадками та припущеннями.

Документальні фільми бувають пропагандистські, освітні, ліричні, експериментальні, суб'єктивні й об'єктивні. Метою документального кіно є розповідь про історичні події, реальні події, які засновані на доведених фактах або мають документальне підтвердження. Тобто, основна функція документального кіно – освітня. Також документальне кіно може мати на меті дослідження (географічне, наукове, історичне), пропаганду (науки, товару, релігії, ідеології, політичної партії), хроніку(спостереження за подією, репортажі новини).

На відміну від ігрового кінематографу, документальний не намагається замінити існуючий, недосконалий світ вигадкою, а зображує все так як є насправді [72, с. 23].

Наголошуємо, що жанри документального кіно не можна чітко визначити, через те, що всі вони взаємопов'язані й часто переплітаються [15, с. 100]. Більшість режисерів застосовують змішану форму в залежності від мети, смаку або ситуації. Документальне кіно не є штучно створеною вигадкою і тому в процесі зйомки й монтажу, чорновий жанр фільму може трансформуватися та видозмінитися. Саме через це документальні проєкти групують за видами, які виділив Біл Ніколс:

- поетична документалістика;
- наглядова;
- перформативна;
- рефлексивна;
- описова;
- спільна/інтерактивна [96, с. 24].

Доречно підкреслити, що більшість фільмів робиться в змішаній техніці, тому допустимо змішання і комбінація всіх перерахованих піджанрів.

Суперечки навколо документального кіно відбуваються з приводу віднесення документалістики до мистецтва чи до журналістики. Це питання так і лишиться без відповіді. На сьогоднішній день існує два основних види неігрового кіно: авторська кінодокументалістика і телевізійна. Кожен вид має свої специфічні особливості.

А. Степанян зазначає, що для авторського документального кіно характерною є багатошарова кіномова яка являє складну систему аудіально-візуальних засобів виразності, семіотику, невербальну комунікацію і зв'язки між цими елементами [58, с. 44].

Основною відмінністю телевізійного документального кіно є його специфічне екранне спрямування. Тому телевізійна документалістика характеризується телемовою, яка з часом запозичила багато елементів кіномови і є подібною до неї, але має інші завдання і виконує інші функції [58, с. 45].

Для кіно характерними є мистецькі функції, для телебачення – журналістські. Для телемови характерними є наявність коментарів та доступність для усіх верств населення. Вона виявляється в прямій мові ведучого, закадровому голосі, візуальних засобах, схемах. Наявність коментаря є нехарактерним для авторської документалістики, оскільки глядач має сам проаналізувати побачене і почуте, так фільм не лишить байдужим. Також авторське кіно має більше можливостей через різноманітність існуючих жанрів і завдяки цьому виражає ставлення творця до події. Також, жанр має значний психологічний вплив на глядача. Кожен жанр створює певну атмосферу і викликає потрібні для автора емоції.

Варто зазначити, що в останні десятиліття, документальне кіно широко використовується серед політичних гонок. Таким чином

актуалізується одна з функцій документалістики, а саме, пропаганда та агітація. Для зручності ці фільми виокремлюють у такі групи [25, с. 400]:

1. Фільми-біографії, які покликані для створення певного іміджу.
2. Фільми-іміджбілдери подій, які мають на меті створювати суспільну думку про події.
3. Фільми-розслідування, мають змінити думку людини про історичні та політичні ситуації, про правила гри в політичній гонці.
4. Фільми-«викривачі» займаються контрпропагандою.

У своїй роботі Н. Вакурова та Л. Московкін, наголошують на тому, що відокремлення документального кінематографу від художнього є надзвичайно важливим для аналізу телепрограм. Це пояснюється різними поглядами і засобами зображення події: чи то документально підтверджений факт, чи то художні домисли, уява і фантазія автора. Також, Н. Вакурова акцентує увагу на важливому критерії відмінності ігрового від неігрового, який виявляється в структурі, що сформована ритмом і темпом монтажу і постає в художньому фільмі, трансформованою в художній образ [5, с. 22].

Документалістика не завжди постає перед нами у своєму класичному вигляді, іноді режисери представляють на розсуд глядачів стрічки, які більше нагадають кращі зразки авангардного кінематографу. Такі фільми часто називають експериментальними. Щоб проілюструвати цю тезу, ми пропонуємо звернутись до стрічки «Олімпія» режисера Лені Ріфеншталь. Ця стрічка є класичним зразком використання візуальних ефектів у документалістиці, які максимально влучно тлумачать поетику документального фільму.

Нами з'ясовано, що в центрі фільму знаходяться спортсмени, які представляють Німеччину на Олімпійських іграх в 1936 році. В стрічці використані майстерні операторські прийоми, серед яких є й уповільнена зйомка, і зйомка декількома камерами і панорама.

Переходи, зклейки, атмосферний аудіосупровід, штучні моменти напруги під час змагань надають смислове навантаження, яке виділяє серед різних націй німців. У цьому монтажі бажання перемогти пов'язані ниткою з оплесками А. Гітлера, й проводять паралель між спортом і війною [55, с. 7].

На думку Дзиги Вертова (справжнє ім'я Давид Кауфман), завданням документалістики є не сліпе наслідування дійсності, а зміна існуючого та глядача [6, с. 234]. Режисер першим використав документальне кіно для пропаганди. Цей прийом застосовували режисери–документалісти починаючи від Лені Ріфеншталь і закінчуючи Майклом Муром. Найкращою ілюстрацією великого використання пропаганди та активного розвитку політичних ігор є зростаючий інтерес до документального кіно.

Підсумовуючи викладене вище, відзначаємо, що специфіка документального кіно полягає, перш за все, в фактах, які ретельно підібрано, глибоко осмислені й ґрунтовно підтверджені матеріалами, що не завжди є доступними глядачам, зокрема, архівні данні. Також, нами з'ясовано, що документалістика не створює нову реальність, вона користується вже існуючою, показуючи її з різних ракурсів сприйняття. Неігровий кінематограф є одним із основних елементів пропаганди. Розглянувши питання сутності документального кіно, вважаємо доречним проаналізувати розвиток світового документального кіно.

1.2 Світова кінодокументалістика: від зародження до сучасних відео-влогів

Аналізуючи розвиток світової документалістики, зазначаємо, що попри те, що термін «документальне кіно» був започаткований в 1926 році Д. Грісоном, не можемо оминути досягнення братів

Люм'єрів, які фактично стали засновниками не лише кінематографу загалом, а й посприяли створенню документалістики.

Тож, зародження світового кінематографу безпосередньо почалося з документального кіно. Офіційною датою появи кінематографа вважають 28 грудня 1895 року. А першими фільмами стали короткі стрічки братів Люм'єр, а саме: «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сіота», «Вихід робітників з заводу Люм'єр». Ці короткометражні фільми фіксували реальні події того часу. Хроніка трансформується у ЗМІ завдяки відзнятим помічниками братів Люм'єр матеріалам про життя різних країн [64, с. 97].

Сюжети перших документальних фільмів були простими, це зумовлювалось короткою тривалістю фільму та новизною.

На нашу думку, документальне кіно виникає в той же час, коли з'являється кінематограф. Документалісти–першопроходці мали невелику кількість можливостей, через слабкий розвиток техніки та навичок. Режисери працювали переважно в жанрах хроніки, наукових та пізнавальних фільмах [72, с. 59].

Розглянемо діяльність основних режисерів, які впливали на розвиток кінодокументалістики.

Відомий режисер Роберт Флаєрті був гірничним інженером. Першим його досвідом у документалістиці стала експедиція, в якій він відзняв велику кількість матеріалу про життя ескімосів. Проте, перший досвід виявився невдалим, через необережність, він підпалив плівку на монтажному столі. В наступній експедиції у 1919 році почав знімати матеріали для майбутнього визначного фільму. Цей фільм згодом отримає назву «Нанук з півночі» та буде виданий лише в 1922 році. Весь матеріал фільму був поєднаний діями ескімоса, який був головним героєм стрічки. Ця стрічка принесла значний успіх для режисера, оскільки захоплювала глядачів не лише Північними краєвидами, а й філософським та людяним поглядом на дійсність. У цьому фільмі

вперше, був зображений представник іншої народності не з точки зору колонізатора, а з позиції корінного населення. Для документалістики ця стрічка є вкрай важливою, через те, що вважається першою зйомкою за допомогою спостереження [73, с. 116].

Тематичне спрямування робіт Р. Флаєрті мало в чому змінюється. Він так і продовжує знімати людину і природу. Ця тема також була головною в ще одній видатній стрічці «Людина з Арана».

Стрічка «Хроніка одного літа» 1961 року режисера Жана Руша і філософа Едгара Морена стала точкою відліку для французької «нової хвилі» в документалістиці. Сюжет цього фільму побудований на запитанні перехожих: «Чи є ти щасливим?». Усі відповіді, розповіді про долю створювали образ складного часу, який пережила Франція. Жан Руш назвав використаний метод «кіноправдою», за назвою випусків Дзиги Вертова [6, с. 76]. Цей напрям користувався популярністю не лише у Франції, а й у російських режисерів. Микита Хубов в тандемі з Мариною Голдовською створили за допомогою методу «кіноправда» або спостереження фільм «Ткаля» у 1968 році. Ще на етапі монтажу ця стрічка була заборонена. М. Голдовська в своєму інтерв'ю зазначає, що під час роботи були випробувані різні методи такі як: прихована камера, провокація, звичайна камера. Вона з'ясувала, що нові методи дають максимально відкриватися людині під час таких зйомок. Картина «Ткаля» дала змогу режисерам максимально наблизитись до людини [27].

Документаліст йде в реальне життя, занотовує, яке воно, іноді він вривається в нього, намагаючись щось змінити. Серед сучасних кінокритиків та документалістів виникає питання про етичність таких вторгнень та про об'єктивність засвідченого.

Картина «Собаче життя» Гуальтьєро Якопетті, яка була представлена на Канському фестивалі, змусила підняти ці питання з новою силою. Серед критиків поширилась характеристика про цей фільм,

як про калейдоскоп людських гидот. Він поєднував в собі найбільші жахи з різних куточків світу, це й світанки біля німецьких нічних барів з проблемою алкоголізму, це кухня Південно–Східної Азії з приготуванням собачого рагу, це страва з живих хробаків, це годування грудним молоком свиней в Новій Гвінеї, це самоспалення буддійського ченця [32, с. 43]. Голос за кадром не оцінює події, а лише пояснює, що відбувається в кадрі. Якопетті хотів показати зворотній бік нашого ідеального світу, показати, що не всі люди живуть у високорозвинених країнах, і в закутках нашої планети все ще є люди, які живуть лише інстинктами. Після прем'єри картини Якопетті, ЗМІ оголошують його творцем нового виду мистецтва, а саме, документального кіно. «Собаче життя» був представлений в програмі Канського кінофестивалю, проте, як не дивно, жодної нагороди він не отримав. Однак ця стрічка сколихнула інші плітки, що починається епоха документалістики, у зв'язку з тим, що ігрове кіно себе віджило.

Документальне кіно може приносити популярність своїм творцям, може залишитись непоміченим, а іноді становити реальну загрозу для життя свого автора. Так сталося в грудні 2004 року, коли світ вибухнув новиною про вбивство нідерландського режисера Тео ван Гога, що підтвердило значущість документалістики. Вбивство сталося через помсту мусульманських екстремістів за фільм «Покірність». Головною героїнею цієї стрічки є біженка з Сомалі, яка подає історію про насильство над жінкою, тим самим піддаючи прискіпливій увазі усі ісламські цінності [28, с. 251].

Доречно зазначити, що часто режисери–документалісти не отримують за свою дійсно складну роботу, ні визнання, ні грошей, часто помирають в бідності, невідомими нікому. Проте, не можна недооцінювати значення таких фільмів для світової спільноти і для розвитку суспільства загалом. Цей вид кінематографу має свого споживача, часто це люди, які не шукають розваги, а приходять у

кінозал задля пізнання, світу і себе в ньому. Документальне кіно може бути різним – це не обов’язково нудні й нецікаві, довгі стрічки, це може бути й пропаганда, і трагедія, і комедія, і сенсація, і поетично–філософський роздум.

У контексті дослідження проблеми, нами з’ясовано, що з появою так званих «Нових медіа» змінюється і світ документалістики. Режисерам більше не треба виборювати право на показ свого фільму в кінотеатрі, для них є доступним фактично весь світ. Це значною мірою посприяло активному розвитку та популяризації документалістики.

Термін «нові медіа» має декілька значень, але зараз послуговується тим, що це цифровий світ (Інтернет, комп’ютерні ігри, цифрові фото– та відеоматеріали) [59, с. 104]. Дослідники обмежують появу терміну часовими рамками 60–х років ХХ ст. На думку Д. Маккуайла, цей феномен характеризують індивідуальний доступ, незалежність від часу та місця, інтерактивність, багатоспрямованість [59, с. 105].

Епоха нових медіа починає відлік з активним розповсюдженням персональних комп’ютерів та активної популяризації телебачення. Нові медіа відносять до засобів аудіовізуальної та візуальної подачі інформації.

Теорія медіа також не дає чіткого визначення поняття «нові медіа». Вважають, що основою розвитку постає телебачення. З іншого боку, звертаючись до характеристики Маккуайла, одним із аспектів є інтерактивність, що потребує участі реципієнта з використанням електронного носія. Враховуючи вищезазначене можемо констатувати, що в сучасному світі нові медіа представляє Інтернет [78].

М. Кастельс акцентує увагу, що видозміну паперових ЗМІ, ТБ та радіомовлення викликає масове розповсюдження цифрової інформації. Подібні зміни, викликані можливістю кодування інформації [23, с. 547]. Також, Кастельс наголошує, що створення нових авторських

інформаційних систем під силу кожному, хто має доступ до Інтернет [24, с. 29].

Не можна оминати роботу «Мова Нових Медіа», яка написана Л. Мановічем у 2001 році. Все його дослідження розглядає комп'ютер як основне робоче місце в мережі Інтернет. Швидкий технічний прогрес призводить до виникнення нових портативних засобів, таких як смартфон і дають змогу створювати, редагувати та поширювати світом інформацію, відео, аудіо чи зображення, з часом телефон стає центром створення нових медіа [94, с. 300].

Слід звернути увагу на те, що значення режисерів–документалістів нині нівелюється, через створення все потужніших смартфонів та програм для стрімів, монтажу і через доступність такого ефективного засобу розповсюдження як інтернет. Не зважаючи на те, що часто такі любительські відеозйомки важко віднести як до мистецтва, так і до журналістики, іноді серед цього різноманіття знаходять дійсно талановито зняті репортажі про життя сучасної людини в сучасному світі і можуть конкурувати з багатьма професійними стрічками.

Завдяки появі таких платформ як Periscope, Vimeo, YouTube, Instagram та багато інших, кожен отримав змогу відчувати себе режисером, який транслює на весь світ цікаві моменти свого життя. Такі відеоролики набирають величезну кількість переглядів і є дуже популярними. Власне, це і є певний прояв неігрового кінематографу у XXI столітті, завдяки новим технологіям.

Отже, можемо зазначити, що в процесі розвитку документалістики авторська точка зору є важливішою за технічну майстерність. Формування різних напрямів документалістики завдячують таким видатним режисерам як Дзига Вертов, Вернор Херцог, Райан Вернер Фасбиндер. Позиція автора, на сьогоднішній день, є дуже актуальною. Причиною цьому є постійний доступ людини до камери, смартфона та комп'ютеру, яка надає можливість самій виступати в ролі

творця документального матеріалу. Кожна людина, коли бере камеру, знімає, в першу чергу, те, що вона вважає за потрібне і так, аби це точно відображувало ставлення людини до об'єкту зйомки. Саме завдяки розвитку техніки, людина отримала можливість поділитися та побачити величезну кількість цікавих поглядів на реальність.

Таким чином, проаналізувавши ключові моменти історичного розвитку документалістики, нами з'ясовано, що попри складний шлях становлення та розвитку, документальні фільми користуються популярністю як серед критиків, так і простих глядачів. Головним, на наш погляд, переломним моментом стала поява Нових Медіа, які так чи інакше полегшують розповсюдження документальних фільмів.

Для більш детального аналізу зарубіжного документального кіно, вважаємо за необхідне охарактеризувати основні напрями документалістики в процесі історичного розвитку.

1.3 Відображення історичної дійсності у документальному кіно

Протягом свого існування, документальне кіно зазнавало впливу історичних подій, політичних режимів, світогляду, технічних можливостей, які впливали на сутність та мету неігрового кінематографу. Основні тенденції документалістики яскраво відображають державний лад, ідеологію, цензуру, сприйняття глядачів, технічний прогрес. Через ці фактори, часто неігрове кіно лишається поза прокатом, на відміну від популярного художнього, яке більшою мірою задовольняє потреби соціуму.

Звернемось до винайдення кінематографу. Фактично дев'ять із десяти фільмів, які були представлені братами Люм'єр в Парижі були неігровими, в той час як ігровим був лише фільм «Политий поливальник». Таку пропорційність можна вважати еталоном, якого ще

жодного разу не досягала документалістика. Ці короткі відео матеріали, фільмами є умовно. Плівки являють собою експериментальні начерки Люм'єрів, які аналізували технічні та фінансові сторони їх винаходу [96, с. 20].

Фільми Люм'єрів користувалися популярністю серед глядачів, через новизну. Вони активно влаштовували кінопокази, які завжди користувались попитом, через що доводилось збільшувати кількість локацій для показу та створювати нові сюжети.

Кінобізнес Люм'єрів був прибутковим і вони створили масову зйомку роликів. На них працювала ціла команда операторів, які привозили з різних куточків світу невеликі сюжети. Творчість операторів стала поштовхом для створення ідейно–тематичного різноманіття та поширення кінематографу світом. Так звані кінопокази вони робили в місцях зйомок.

На наші глибокі переконання, початок ХХ століття характеризується поблажливим ставленням до різних культур, західноєвропейське суспільство вважає такі народності примітивними і не розвиненими. Попри це викликало бажання пізнати їхню культуру. На допомогу цьому прийшло винайдене етнографічне кіно, одним із засновників якого вважають Роберта Флаєрті. Першим фільмом цього напрямку прийнято вважати стрічку «Нанук з Півночі» [8, с. 114].

Окрім заснування етнографічної документалістики, Флаєрті вважають засновником документального кіно. Проте, відомо, що фільм «Нанук з Півночі» не був істинно документальним, тому що мав деякі викривлені або перебільшені моменти.

Варто відзначити, що прем'єра в «Парамаунт» не була успішною. Під кінець фільму багато людей пішло. Тоді менеджер зауважив, що такі фільми створені не для широкої глядацької аудиторії, вони вимагають зацікавленості [8, с. 119].

Нами з'ясовано, що двадцять років знаменуються тим, що неігрове і ігрове кіно здобуває право бути частиною мистецтва. Незважаючи на великий вклад братів Люм'єр в історію кінематографу, фільми в той час сприймалися здебільшого як забавка для публіки. Однак, 20–ті роки принесли світу два прізвища, які повністю змінили ставлення до документального кіно і є його засновниками.

Одним із цих людей був Дзига Вертов. Видатний режисер, який працював з експериментальною документалістикою, з хронікальною зйомкою, поетичним кіно, був представником радянської школи монтажу. Відомий такими легендарними фільмами як: «Людина з кіноапаратом» та «Симфонія Донбасу», «Шоста частина світу». Д. Кауфман (Дзига Вертов) у своїй творчості прагнув позбутися значного впливу літератури, живопису та театру на кінематограф. Його фільм «Людина з кіноапаратом» знімався без попередньо створеного сценарію, акторів і декорацій. Він використовував техніку подвійної експозиції, асоціативного монтажу, що найкращим образом відобразились у стрічці [19, с. 80]. Цю картину досі заслужено називають найвидатнішим зразком документального кіно у світі.

Другою людиною, яка змінила історію документалістики став Джон Грірсон. Термін «документальне кіно» вперше був використаний ним в рецензії написаній на фільм Р. Флаєрті «Моана південних морів» [1, с. 188].

Англійську школу документального кіно часто називають «Школою Грірсона». Він вважав, що кінематограф має використовувати і спостерігати за реальним життям, натурні зйомки допомагають пізнавати сучасність, використані сюжети з життя є набагато важливішими аніж вигадані [51, с. 179]. Слідуючи своєму теоретичному підґрунтю документалістики, Грірсон створює документальну стрічку «Рибацькі судна», де зображує реальну людину в процесі реальної роботи, що й викликає захоплення у глядачів.

Ще одним представником експериментальної документалістики, по праву вважають Лені Ріфеншталь. Після виходу фільмів «Тріумф волі» та «Олімпія» майстриня документалістики отримає клеймо «прихильниці нацизму» і не зважаючи на всі спроби, так і не реабілітується.

У своїх фільмах Лені була творцем ідеальної людини, але вона лише отримувала звинувачення в нацизмі. Її картини відзначаються великою кількістю візуальних ефектів, які створюють необхідні асоціації та підкреслюють велич правителя, або силу і естетичну красу спортсмена. Незважаючи на неоднозначні звинувачення режисерки, її вклад у мистецтво документального кіно є дуже великим і практично недооціненим [55, с. 3].

Також визначним представниками німецького експериментального кіно можна назвати Вальтера Рутмана і Ханса Ріхтера. Їх увага зосереджувалась на монтажній експресії та світлотіньових акцентах, використовувалися абстрактні форми і умовні образи. Найвідомішим фільмом Рутмана є картина «Берлін – симфонія великого міста», яка втілює художню думку в реальному матеріалі. Він підкреслює незвичайну красу звичайних життєвих дрібниць [51, с. 45].

Починаючи з 1946 року центральним тематичним спрямуванням стає національна катастрофа. Ця тема гостро зображена у стрічках німецьких режисерів В. Штаудте, К. Метцига, Г. Брауна.

Варто відзначити, що економічне відродження західної Німеччини сприяло створенню фільмів, які оминали політику, але були виключення, як наприклад, у творчості Хофмана. Розквіт кіно відбувається у 60–70-х роках і характеризується появою «молодого німецького кіно» з його естетикою [4, с.50].

Одним із визначних представників «молодого німецького кіно» був Райнер Вернер Фасбіндер. Центральною постаттю його робіт є пригнічена особистість і розбіжності в історії Німеччини [4, с.61]. Всі ці

теми він піднімає у кінорозповідях «Лола», «Берлін. Александерплац», «Сум'яття Вероніки Фосс. За останній він отримав приз Берлінського кінофестивалю.

Успіх «молодого німецького кіно» підтвержують отримані нагороди на Канському кінофестивалі режисерами Ф. Шлендорф та В. Вендерс [4, с.77].

Вернер Херцог став автором фільму «Фітцкарральдо» і отримав премію за кращу режисерську роботу у Канах.

Проте успіх німецького кіно не був довгим, оскільки не зміг витримати напливу американського комерційного кінематографу, який на відміну від німецького не був політичним та цензурованим.

Вважаємо, що пропаганда була розповсюдженим явищем у всіх сферах життя і мистецтво не було виключенням, проте саме режисери–документалісти прагнули позбавитись вже устояних канонів.

Кіностудія ДЕФА виготовляла документальні стрічки, які були віддзеркаленням життєвих явищ і поєднували неупередженість та майстерність творців. Варто зазначити, що досягнення студії були суперечливими, іноді вироблені картини були успішні, іноді провальні.

Голлівуд також прийняв німецьке кіно. Режисерами, які увійшли до голлівудського залу слави стали Вольфганг Петерсен і Роланд Еммеріх.

Популярність німецького кінематографу за кордоном завдячує високій організації фестивалів. Таким чином у 1951 вперше проводиться Берлінський міжнародний кінофестиваль. Цей фестиваль є на одному рівні з Берлінським і Канським та посідає повідне місце в Європі. Також міжнародні фестивалі відбуваються в Лейпцизі, Оберхаузені.

У 50–х роках ХХ століття виникає новий жанр документалістики – мок'юментарі, що означає використання несправжньої сюжетної лінії, яка спирається на документальні матеріали [71, с. 312].

Представником цього жанру можна назвати Пітера Уоткінса з його стрічкою «Воєнна гра». В цьому фільмі зберігається естетика документалістики, але сповнена містифікації та певної фальсифікації. Так і фільм Уоткінса перебільшено передає атмосферу хаосу та жаху в повідомленнях ЗМІ у 60–х роках, стосовно подій у В'єтнамі.

Авторське кіно зберігає експериментальність, амбітність та критицизм. Ці характеристики як найяскравіше проявляються у фільмах О. Клуге, Ж. Штрауб, Ф. Шлендорфа, К. Цивера, В. Херцога.

Наприкінці 60–х, коли активно опрацьовується особистість героя, жанр портрету є одним із провідних в документалістиці. Відомою стрічкою цього жанру можна назвати фільм Д. А. Пеннебейкера «Не озирайся». Пеннебейкер створює свою картину за допомогою методу довгого спостереження [21, с. 56]. В цьому фільмі головний герой – портрет епохи, а не особистості та події. Ще одним режисером, який користувався методом спостереження був Уайзман.

На нашу думку, найбільший внесок в змістовність документалістики приносить жанр хроніки. Хроніка – це один із найважливіших засобів збереження історичних моментів без прикрас і вигадок. Вона виникла з початком кінематографу із цим видом документалістики працювало багато визначних режисерів. Серед них можна виділити Патріціо Гусмана з його фільмом «Битва за Чилі» [65]. Його стрічка є важливим політичним та історичним свідком перевороту в Чилі через те, що сама картина є учасником цих подій, які змусили режисера виїхати з країни.

80–ті роки привносять у кінематограф багато нового, у тому числі й новий жанр документалістики як кіно–есе. В таких фільмах зйомки відбуваються від першої особи, що значно полегшує знімальний процес. Одним із представників і засновником цього жанру є французький режисер Кріс Маркер. Однією з визначних робіт митця є фільм «Злітна

смуга». Ця картина є короткометражним фільмом і виділяється тим, що більша частина хронометражу – це фотокартки [40].

Кінець 80–х ознаменувався появою фільмів–розслідувань. Цей жанр не оминув і документалістику, тому одними з найвизначніших фільмів є стрічка Еррола Морріса «Тонка блакитна лінія» та трилогія «Загублений рай».

Фільм «Тонка блакитна лінія» є зразком впливовості документального кіно. Після виходу стрічки на екран справу Адамса повернули до розгляду і невинно засуджений був звільнений після 16 років ув'язнення [33, с. 92].

Буремні 90–ті приносять у кінематограф надлишкову містифікацію і міфотворчість у вигляді жанру докуфікшн [90, с. 43]. Одним з представників цього жанру є володар «Золотої гілки» Канського кінофестивалю, зачинатель «нової хвилі» іранського кіно режисер Аббас Кіаростамі.

Найяскравіше жанр докуфікшн виявляється в його фільмі «Крупний план». Стрічки характеризуються гармонійним синтезом вимислу і документально підтвердженими фактами. Його фільми створюють особливий псевдореалістичний простір. Вони стоять на межі естетики документалістики і ігрового кіно.

Фільми Кіаростамі славляться розмитотою межею між ігровим і неігровим, навіть у процесі перегляду глядач не може прослідкувати, що справжнє, а що документальне [20, с. 152–153].

Велика кількість фільмів починає створюватись у тандемі з телебаченням. І документальні фільми частково втрачають свою незаангажованість, оскільки багато телекомпаній мають свою політику і вимагають певного погляду від режисера.

У 90–х роках починається активний розвиток так званого національного кіно, яке підносить національну самобутність та

самоідентифікацію на високий рівень. Саме через це у 2000 році починає свою діяльність Герmano–французька кіноакадемія.

Насправді світ кіно сколихнула стрічка Арі Фольмана «Вальс з Баширом». Ця картина представляє жанр документальної анімації. Цей жанр налічує дуже малу кількість фільмів, тому він є доречним, коли не лишилось документальних свідчень, а є лише пам'ять. Такий фільм створює ефект ненадійності спогадів. «Вальс з Баширом» вважається першим повнометражним анімаційним документальним фільмом [56].

Таким чином, наведені та проаналізовані мистецькі приклади, доводять, що весь процес документального кіно був обумовлений рядом важливих чинників. Документалістика стає відображенням епохи. Всі напрями, які виникали в неігровому кіно були зумовлені соціокультурними та політично–історичними факторами і явищами. Найкращі зразки фільмів різних режисерів, дають нам змогу якомога глибше і ширше зрозуміти процеси, які відбувалися в житті.

Для того, щоб проаналізувати розвиток вітчизняного документального кіно, вважаємо за доцільне дослідити етапи розвитку української документалістики від зародження до сучасності, що буде представлено у наступному розділі.

РОЗДІЛ 2. ВІТЧИЗНЯНА КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКА ЯК ЧАСТИНА СВІТОВОГО НЕІГРОВОГО КІНО

2.1 Зародження української кінодокументалістики

З наукової позиції С. Горевалова точкою відліку для історії українського кінематографу можна вважати перші аматорські хроніки Альфреда Федецького, які були відзняті у 1896 році і представлені в Парижі [9, с. 13].

Першим звуковим фільмом в історії українського кінематографу стає документальна стрічка «Ентузіазм: Симфонія Донбасу» режисера Дзиги Вертова. Цей фільм не перший шедевр Д. Кауфмана. До цього він створив документальну картину «Людина з кіноапаратом», яка по праву вважається однією з найкращих документальних стрічок у всьому світі. «Людина з кіноапаратом» – це прагнення створити унікальну кіномову, яка не запозичує особливості літератури, живопису і театру [46, с. 79]. Цей час характеризується активним створенням пропагандистських фільмів. Відомими документалістами були оператори М.Топчій та Ю. Тамарський.

Людина, створена режисерами 20–х років, відповідає принципу, що режисер зображує особистість, яка буде ідеальніша за творіння бога [6, с. 106]. Навіть у своєму фільмі «Симфонія Донбасу» Д. Кауфман виділяє людину на фоні індустріальних пейзажів [22, с. 128].

Широко розвивався в передвоєнний період і документальний кінематограф.

У 30–х роках особистість стає оповідальною, фільми знімаються за допомогою спостереження. Також цей період характеризується активним розвитком репортажного кіно. Створюються кінопортрети. Довженко у стрічці «Битва за нашу Радянську Україну» використовує

хронікальну зйомку німецьких режисерів, де зображено позуючих німецьких солдат на фоні українських прапорів [22, с. 130].

Документалістика воєнних та повоєнних часів в Україні була спрямована на ідеологічні установки воєнного часу та традиції соцреалізму.

В цей час створюється образ героя праці, який безупинно, невтомно працює на благо держави.

Тоталітарний режим ще довго буде даватися взнаки. Роки жорстокого цензурування, заборон та репресій знищили величезну кількість талановитих режисерів, через викриття світу правди про радянську владу і режим.

Документальні стрічки активно піддавалися цензурі й вилучалися з прокату. Така доля не оминула фільм «Освідчення у коханні» Ролана Сергієнко. У картині зображена радянська реальність, яка нібито спотворена і через це режисер був звинувачений в нігілізмі. Незважаючи на численні правки, які були внесені, названа стрічка так і лишилась на полиці й не побачила світ.

У цьому ж 1966 році була заборонена ще одна картина «Соната про художника» Віктора Шкуріна. Митця звинуватили в політичній короткозорості через націоналістичні мотиви.

Також звинувачення в націоналізмі отримав оператор Едуард Тімлін та був відправлений на три роки в Узбекистан. В той час як режисеру стрічки «Зйомки в Бабиному Яру» Рафаїлу Нахмановичу взагалі, заборонили знімати фільми.

Фільм «Дума – доля» Олександра Криварчука, покликаний підсилити враження про героїзм козацтва, розповідає про відомого кобзаря, перу якого належить «Запорозький марш». Проте після зйомок, режисер звинувачений в розтраті державних коштів та був заляканий звільненням. Всі матеріали були знищені, але задля виконання плану кіностудії знімальна група мала відзняти інший фільм.

У 60-х роках відбувається укріплення позицій особистості людини. Основним гаслом цього періоду постає фраза, що треба знімати так само як і жити. Тобто фільми не повинні бути занадто прикрашеними, вони мають зображати дійсність в тому вигляді, в якому вона й існує, незважаючи на усі жахи реального світу. Цей період яскраво характеризує робота Рафаїла Нахмановича «Син солдата».

Завдяки режисеру Феліксу Соболеву українське неігрове кіно у 70–80-х роках піднімається на новий рівень. Київська кіностудія створює фільми «Сім кроків за обрій», «Мова тварин», «Чи думають тварини», які стають дійсно визначними в історії української документалістики завдяки високій майстерності та сюжетам стрічок. Відомою рисою фільмів Ф. Соболева стало те, що на очах глядачів у процесі зйомок відбувається дослідження чи експеримент [91].

Часи «перебудови» принесли злет для української документалістики. Цей період характеризується активним злетом національної самобутності українців, що пояснюється звільненням від радянських традицій цензурування і тотальних заборон [43, с. 48].

У часи «перебудови» починається процес реабілітації заборонених фільмів. Стрічки, які показують родинні стосунки, філософські роздуми людини, унікальність та індивідуальність приходять на зміну класичним радянським картинам про ідеологію, колектив, порівняння сім'ї з трудовим колективом [18, с. 95].

Початок 90-х році ХХ ст. ознаменувався активним розвитком документалістики, а саме, активним творенням державності, національної ідеї та образ національного героя [13, с. 46].

Головним завданням режисерів цього періоду став пошук місця людини в країні. В неігровому кінематографі з'являються такі імена як Віктор Шкурін, Сергій Буковський, Мурат Мамедов, Олександр Коваль, Степан Коваль, Юрій Терещенко. Продовжує свою діяльність Роланд Сергієнко [43, с. 49].

2000–і роки приносять для українського кінематографу велику кількість надбань. В тому числі й Золоту пальмову гілку за роботу «Подорожні» Ігоря Стрембіцького у 2005 році.

Отже, незважаючи на довгі часи заборон та спотвореної реальності, утисків з боку режимів, українська документалістика зберегла і донесла до сьогодення свою самобутність, прагнення до правди, спробу відродити свою національну свідомість та самоідентичність. Попри незначну популярність документального кіно протягом його існування, початок ХХІ ст. приніс значні злети для неігрових фільмів. Це зумовило активний розвиток політичних та історичних подій, які необхідно фільмувати для майбутніх поколінь та для порівняння різних поглядів на дійсність для сьогоденішнього глядача.

Розглянувши основні етапи зародження і розвитку української документалістики, дійшли до висновків, що попри складне становище вітчизняного неігрового кіно, що перебувало під тиском радянської ідеології, документальний кінематограф все таки зберіг свою унікальність і достовірність до наших днів.

Для детального вивчення розвитку українського документального кіно, вважаємо доречним дослідити сучасний стан вітчизняної кінодокументалістики.

2.2 Сучасний стан вітчизняного документального кіно

90–ті роки стали надзвичайно важкими для України. Це пояснювалось побудовою державності, поновленням забутих культурних надбань і цінностей. В цей період, вкрай важливим чинником, могло бути документальне кіно. Українська документалістика має нерозривний зв'язок із телебаченням. Саме ТБ виступає активним замовником і розповсюджувачем документалістики.

Телевізійні документальні кіноцикли ознаменують собою точку відліку сучасного етапу вітчизняної кінодокументалістики. Цією датою вважають 1994 рік. Для сучасної документалістики характерним є видозміна традицій національної культури. Кіностудії прагнуть створити фільми, які матимуть змогу побудувати нову систему національної ідентичності.

Київнаукфільм у 1993 році перетворюється в Національну кінематику України, завдяки Володимиру Штомолоху. В цей період створюється проєкт «Невідома Україна», який має на меті популяризацію вивчення української історії та представлений у вигляді 108 коротких метрів, які зображують історію від первісного суспільства і до часів незалежності [46, с. 678].

Краєзнавча документалістика також була популярна серед українських режисерів. Одним із них є Артем Сухарев з фільмом «Замки України». У стрічці тісно переплелись найкращі особливості документалістики та анімаційного екрану, підкреслюючи містифікації української замкової архітектури. Фільм приніс Сухареву декілька міжнародних премій [49, с. 148].

У 2001 році режисер Павло Фаренюк знімає стрічку у жанрі кінопубліцистики «Правда дороги терниста». Сюжет фільму побудований навколо важкої долі В'ячеслава Чорновола [45, с. 24].

Одним із майстрів української документалістики є Сергій Буковський. Однією з найвизначніших його робіт є документальний телевізійний фільм «Війна. Український рахунок», який складається з дев'яти серій, і розповідає про події Другої світової війни. Ця стрічка відзначена Національною премією України ім. Т. Шевченка [74, с. 91].

Ще однією визначною роботою С. Буковського є фільм «Назви своє ім'я», який відомий завдяки зірковому продюсеру Стівену Спілбергу та українському меценату Віктору Пінчуку. Ця

стрічка присвячена Голокосту і складається з інтерв'ю представників різних постраждалих етнічних груп [16 с. 169].

Режисер С. Буковський, завдяки стрічці «Живі» отримав Гран–Прі на Міжнародному північно–південному медіа форумі в Женеві та премію в номінації «Документальне кіно» на Міжнародному кінофестивалі «Золотий абрикос» у Вірменії. Весь фільм пронизаний двома сюжетними лініями: 1– історії свідків важких часів Голодомору, 2 – відображення життя британського журналіста Г. Джонса, який перший заговорив про трагедію Голодомору та колишнього радника прем'єр–міністра Д. Л. Джорджа. Робота принесла відомість не тільки українській документалістиці, а й режисеру, якому присвоїли звання «Народного артиста України» [16, с. 170].

Не лише короткометражні фільми користуються попитом у аудиторії, повний метр у документалістиці також повертає собі популярність як серед режисерів, так і серед глядачів.

2011 став роком створення Державного агентства України з питань кіно, яке в своїй презентації виділяє значні кошти на створення документального кіно. Цей факт можна вважати великим проривом у розвитку документалістики, оскільки ще в 2005 році Державна програма розвитку національного кіно оминала студії, які спеціалізувались на кінодокументалістиці. Така маленька перемога стала результатом великої кількості якісних документальних стрічок виданих як приватними так і державними студіям за рахунок державних коштів [48].

Незважаючи на розпад кіноіндустрії та прагнення відродити її у 2000–2010 роках, український здобуток у кіно не минув безслідно, це яскраво прослідковується у вищезгаданих роботах видатних режисерів. Після 2010 року з активним розвитком технологій підвищуються обсяги виробництва екранних творів.

Двадцята річниця Незалежності України ознаменувалась виходом документального фільму «Україна. Точка відліку». Ця стрічка

представляє хроніку здобуття Незалежності. В центрі картини – особистість Леоніда Кравчука як першого президента Незалежної України [43, с. 48].

Одним із популярних засобів документалістики є провокація. Таким засобом скористався режисер Володимир Тихий у проєкті «Україно, Goodbye». Цей проєкт складається з тридцяти короткометражних фільмів, кожен із яких показує причини міграції українців закордон [43, с. 49].

Тема національних меншин яскраво виявляється протягом історії української документалістики. Зазначену тему підіймає у своєму повнометражному фільмі «Красна Маланка» режисер Дмитро Сухолиткий–Собчук. Сюжетним центром стрічки є святкування Маланки в румунському селі Красна, що в Чернівецькій області. Майстри масок розповідають про процес виготовлення і унікальність кожної маски. В цій картині немає розмежування національних традицій і соціального положення, це зображення синтезу традицій багатонаціональної України.

Різка зміна в тематичному спрямуванні української документалістики відбувається у 2014–2015 роках, що зумовлено змінами в суспільно–політичному житті України. Документальне кіно стає основним засобом збереження і відтворення достовірної інформації, посередництвом хронікальних зйомок, стрімів та безпосередніх учасників подій [44].

У цей період найвизначніші документальні стрічки є нічим іншим як реакцією на події революції та війни на Сході, це змога показати свою позицію співвітчизникам і світу, розповісти неупереджену історію майбутнім поколінням.

Після початку Революції Гідності тематика і рівень популярності документальних фільмів докорінно змінюється. Замість підвищення самосвідомості, за допомогою матеріалів з минулого держави,

починають створюватись протилежні стрічки, ті, які зображують важкі події сучасної України, але показують всю ту ж незламність духу українського народу, що і в перших документальних фільмах.

Війна на Сході та Євромайдан змінили не лише тематику документальних фільмів. Ці події змінили сприйняття українського народу. Режисери з наснагою створюють свої фільми про те, які сили українці вкладають у свою перемогу, в збереження своєї нації та культури. Проте документальні стрічки цього періоду не прикрашають і не ідеалізують події, а іноді фільми різних кіностудій викликають певні протиріччя. Ці неточності і творять історію не пласкою, лінійною, а об'ємною, з різними поглядами та точками зору.

Варто зазначити, що в цей час з'являється велика кількість незалежних проєктів та приватних студій, серед яких можна відзначити Вавило'13, UkrSream.TV, Sister's Production та інші.

Незважаючи на велику кількість документальних фільмів, все ще існує проблема прокату. Невелика кількість глядачів ідуть дивитись документальні стрічки в кінотеатроці Основними майданчиками для розповсюдження кінодокументалістики залишається телебачення та інтернет.

У цей час створюються масштабні проєкти, такі як короткометражні сюжети, створені групою «Вавилон'13» та альманах «Євромайдан. Чорновий монтаж». Альманах включає в себе велику кількість відзнятих матеріалів різних режисерів та операторів, серед яких були й Володимир Тихий, Андрій Литвиненко, Юлія Сердюкова [47].

Документальні стрічки 2014–2015 років створювалися під час подій, тому часто в них відсутні коментарі та оцінки автора, оскільки немає змоги побачити значення цих моментів у майбутньому. Одним із таких фільмів є стрічка «Люди, які прийшли до влади» Олексія Радинського в тандемі з Томашем Рафа. Ця картина про те як

сепаратисти захопили владу на сході. Однак автори не нав'язують глядачам свою точку зору, вони дають змогу кожному самому зробити висновки. Цей фільм за своєю сутністю є контрпропагандою.

Також створюються фільми–портрети та колективні портрети. Такий фільм створюють оператори групи «Вавилон'13» під назвою «Перша сотня». Герої фільму – учасники Майдану, які пішли добровольцями в АТО. Стрічка дає змогу проаналізувати свої моральні якості та вчинки героїв фільму. Паралельний монтаж показує поведінку героїв у різних умовах.

Проект «Зима у вогні» 2015 року – це фільм Євгена Афінеєвського в співпраці з платформою Netflix. Ця стрічка – 93 дні кінця 2013 та початку 2014 років, де зображено боротьбу громадян за власні права. «Зима у вогні» номінувався на «Оскар», як «Кращий документальний повнометражний фільм» [80].

У вищезазначеному мистецькому доробку, часто лунає фраза, що варто триматися разом. Ці слова стануть новим гаслом українського народу, бо тільки разом можна прийти до перемоги, лише будучи єдиним цілим творити нову історію.

Однак, «Зима в огні» не єдина документальна стрічка, яка номінувалась на «Оскар». Завдяки фестивалю відомий також фільм «Українські шерифи» Романа Бондарчука, який подавав заявку до категорії «Кращий іноземний фільм». Цей фільм про селище Стара Збур'ївка, що на Херсонщині, де двоє мешканців села вирішили взяти правопорядок у свої руки.

Ще одна робота українського режисера Станіслава Гуренка принесла Україні величезну кількість нагород – фільм «Dustards». Це й платина International Independent Film Award, кращий документальний фільм на Лондонському кінофестивалі. Фільм про людину і природу, про цінність дружби, подорож.

Документальні фільми 15–20-х років відображають не війну. Стрічка Пьотра Армяновського «Гірчиця в садах» не зображає війну, проте далекі відголоски воєнних дій чутно в найособистіших діалогах. Головна героїня фільму – жінка, батьки якої жодного разу не покинули своє житло, навіть під обстрілами. Цей мотив є узагальненим зображенням Донбасу, який так і лишився загубленим домом для населення [40].

Однак, не всі режисери зображують Донбас як щось рідне і тепле. Послуговуючись цим, Ігор Мінаєв створює фільм «Какофонія Донбасу», що за своєю суттю, є антонімічним фільмом до відомої «Симфонії Донбасу» Дзиги Вертова. Режисер створює стрічку як фільм–міркування про заснування донбаського міфу. Фільм змонтовано з архівних документальних та ігрових матеріалів. У картині відтворено дві реальності: одна – ідеологізована радянськими устоями, друга – реальне життя без чужого погляду [40].

На наш погляд, документальне кіно часів Незалежності більше не тяжіє до репортажних зйомок. Режисери не прагнуть показати суспільно–політичні зміни в цей самий момент. Документалістика починає збагачуватися художніми рисами, режисери шукають нові форми і засоби, переплітають особисті та глобальні філософські засади.

З кожним роком рівень розвитку вітчизняної документалістики зростає. Це стають вже не просто фільми, якими можна забити телеефір поза праймовим часом, а це високопрофесійні мистецькі твори, які заслуговують на найвищі нагороди. Українське неігрове активно бере участь у «Берлінале», номінуються на «Оскар», є нагороди в Каннах. Українськими подіями починають цікавитись закордоном, що призводить до вдалої співпраці. Відомий фільм «Переломний момент: війна за демократію в Україні» є вдалим зразком співпраці українського режисера Олеса Саніна з американським документалістом та лауреатом премії «Оскар» Джонатаном Гаррісом. У цій стрічці Україна є не тільки

героєм фільму, а ще й співтворцем. Такі фільми документують трагічні етапи сучасної української історії.

У інтерв'ю для Крим.реалії голова Державного агентства з питань кіно Пилип Ілленко констатує, що кіно в наш час стає зброєю, яка є набагато ефективнішою за автомат [31].

Вважаємо, що коли молодь почне використовувати цитати з фільмів у своїх повсякденних розмовах, тоді можна сміливо стверджувати, що український кінематограф досяг своєї мети у підсиленні національної самоідентифікації.

На сьогодні, кінотеатри та телебачення активно транслюють документальні фільми, які користуються попитом в українського глядача.

«Війна за свій рахунок» – це фільм Леоніда Кантера, Івана Ясній, який розповідає про добровольців, які після Майдану вступили в лави Національної Гвардії України. Стрічка зображує кадри подій Революції Гідності. Найстрашніші для сприйняття кадри – маленькі діти на майдані, де повно крові. Картина викриває інший погляд на ставлення влади до армії, про необхідність створення красивої картинки для ТБ. Весь сюжет пронизаний статтями з Конституції України, які розкривають важливі питання стосовно державності України.

Документальні стрічки «Аеропорт» телеканалу ICTV та «Аеропорт. Неповищення» режисера Сніжани Потапчук – переважно хронікальні зйомки битви за Донецький аеропорт, ці стрічки про героїчний подвиг Кіборгів, які 242 дні боронили ДАП. У цих фільмах є інтерв'ю учасників та свідків цих подій. Названі фільми, як і декілька інших створюють новий образ сучасного українського героя.

Так, «Добровольці Божої чоти», «Воїни духу» та «Янголи війни» зображують новий тип головного героя – людину, яка готова на все, заради благополуччя власної держави. Документалістика, на відміну від ігрового кіно, малює образ людини не ідеальної, що зовнішньо, що

внутрішньо, але показує справжні обличчя, емоції та почуття. Взяті крупним планом обличчя героїв в очах яких бачиш біль, тугу та завзяття створюють той образ національного героя, якого зображували і Шевченко, і Котляревський. У багатьох стрічках герої – добровольці, які йшли не за грошима, а через власне бажання захистити свою державу. Режисери–документалісти, які створюють стрічки про навколишню дійсність, мають бути дійсно неупередженими, для того щоб створити об'єктивну картину дійсності.

Також режисери–документалісти представляють світу власну точку зору на питання анексії Криму. У своїх картинах Костянтин Кляцький «Крим. Як це було» та Віктор Гром «Крим. Оточені зрадою» розповідають реальні історії про захоплення і боротьбу за Крим. У першому фільмі історія незламних офіцерів, солдатів та матросів, які попри загрози не зрадили присягу на вірність Україні. Другий фільм – історія боротьби берегової оборони під час анексії.

Однак, не можна стверджувати, що після 2014 року не знімали нічого крім війни. Одним із найяскравіших документальних фільмів цього періоду є стрічка про легендарну людину, спортсмена, тренера «Лобановський назавжди» режисера Антона Азарова. Картина складається з архівних матеріалів, інтерв'ю спортсменів Олега Блохіна, Андрія Шевченка, Сергія Реброва.

Одним з суперечливих документальних фільмів 2020 року є фільм Христини Бондаренко «Азов Білецького» від редакції OBOZREVATEL. У центрі картини особистість першого командира полку «Азов» Андрія Білецького. Стрічка викликала велику кількість суперечок, дискусій і скандалів. Попри значні досягнення полку у російсько–українській війні, авторів цього фільму звинувачують у пропаганді тероризму, нацизму та невинуватості жорстокості. Проте кожен глядач сам розуміє, що він бачить за строгою дисципліною та серйозною

підготовкою бійців. Такі фільми змушують замислитись, переглянути свої позиції та знайти своє місце в історії своєї держави.

Надзвичайно болісними є фільми, які розповідають про долю жителів Донбасу та вимушених переселенців, які змушені будувати нове життя в чужих містах. Підтримка ЄС відзначається не лише в матеріальному забезпеченні переселенців, а й в створенні фільмів. Так українсько-німецький фільм Єлизавети Сміт та Георга Жено «Школа №3» отримав головну нагороду на Берлінському фестивалі. Також за підтримки міжнародної організації було створено фільм «Як вдома», який розповідає про вимушених переселенців до Києва і їх спроби розпочати нове життя.

Тема війни, впливу воєнних дій на формування особистості, героїзму, людяності, нерівності та прав людини, насилля, питання історії та етнографії. Режисери намагаються переосмислити українську історію та місце українців у світовій історії. Документалісти досліджують не лише проблеми сьогоденні, а й питання про далеке минуле, які замовчувались, визначають спрямування і особливості української національної документалістики.

Щорічно на фестивалях піднімаються питання з прав дитини, історії біженців, проблеми цензурування та свободи слова, пропаганда.

На наші глибокі переконання, документальний фільм завжди віддзеркалює основні цінності соціуму в конкретний період розвитку, історичні й політичні процеси, які формують основне спрямування документалістики. Режисери завжди мають орієнтуватися в сучасності та в минулому, мають передбачати результати подій на розвиток майбутнього та в соціально-політичних настроях народу.

Документалісти послуговуються героїзмом українців протягом існування кінематографу. Оскільки сучасні події і героїзм є прямим відображенням історичних подій.

Восени 2020 року стартує проєкт «Кінофільм. Гість з минулого». У рамках проєкту створюються документальні стрічки про історичне минуле Херсонщини. Небайдужа молодь прагне зберегти надбання в історичній та культурній сфері для майбутніх поколінь, які будуть формувати своє світоглядне бачення української традиції.

Дистрибуція і прокат є найбільш болісними для української документалістики. Неігрове кіно не показують у праймовому часі на ТБ, рідко подають у прокат в кінотеатри. Але перспективними місцями для показу глядачам документалістики є фестивалі.

Проте незважаючи на запит глядачів стосовно документальних фільмів, які підкреслюють і відтворюють національну самоідентичність українців, популярними також є і телевізійні документальні цикли такі як «Зіркове життя», «Зірковий шлях», «Позаочі», де йдеться про життя різних відомих людей, інтерв'ю з ними [74, с. 91].

Проаналізувавши вищезгадані фільми, можна зробити висновок, що незважаючи на складні умови розвитку української документалістики починаючи з радянських часів, сучасні режисери–документалісти змогли дати неігровому кіно другий шанс на відродження.

Підсумовуючи все вищесказане, відзначаємо, що попри роки занепаду документального кіно в Україні в останні роки відбувається стрімке відродження документалістики через активну позицію режисерів, які намагаються зафільмувати сучасні переламні події для подальших поколінь не пропускаючи власну думку крізь призму ідеологій. Багато проблем з прокатом документальних стрічок вирішив Інтернет.

Дослідивши сучасний стан документалістики в Україні, надалі вбачається доречним визначити вплив документального кіно на формування художньо-естетичної культури глядачів.

РОЗДІЛ 3. НЕІГРОВИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК ЗАСІБ МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО ОБМІНУ

3.1 Вплив документального кіно на художньо–естетичну культуру глядачів

Формування світогляду людини є одним із найважливіших завдань кінематографу, яке покладено на неігрове кіно. Хоча в процесі розвитку кіномистецтва, ігрові фільми почали цікавити глядача більше ніж за документалістику. Документальне кіно в цей час починає виконувати освітню функцію, основним завданням якої є ознайомлення людей з історичними фактами, сьогоденними проблемами світу, таємничими куточками планети.

Кінодокументалістика стає частиною культурно-естетичного спрямування. Кінець ХХ та початок ХХІ століття дають змогу користувачу адаптувати мистецтво за допомогою власних вимог і прагнень. Мистецтво стає спрямованим на споживача, стає масовим. Кінематограф частково зберіг в собі елементи елітарності, але телевізійні фільми повністю перетворились на продукт спожитку, який покликаний задовольнити потреби публіки.

Режисери–документалісти завжди мають орієнтуватись у системах цінностей, притаманних тому чи іншому суспільству в конкретну епоху, мають орієнтуватися в сьогоденні, минулому і майбутньому, в соціально–політичних настроях соціуму.

Проаналізувавши історичний процес еволюції неігрового кіно, ми впевнились, що розвиток телебачення сприяє активному розповсюдженню і зростанню популярності документального фільму. Так, завдяки ТБ з'явилась величезна кількість нових жанрів, та форм. Причина полягає у різноманітті технічних прийомів у процесі зйомки і монтажу, простішому виробництві стрічки для ТБ.

На наші глибокі переконання, телевізійний документальний фільм у своїй більшості послуговується екранною мовою і розповідає історії простих людей за допомогою основних правил телебачення. Різниця між простою документалістикою і телевізійною документалістикою полягає у тому, що перше – це твір мистецтва, а друге – це спеціально виготовлена для телеекрану продукція. Найбільшою популярністю користується телевізійний документальний фільм.

Дослідники зазначають, що документальне кіно за своєю сутністю, є засобом відображення дійсності. Чим більше матеріалу пропонує реальність, тим активніше працюють режисери–документалісти. Основна відмінність авторської документалістики від телевізійної полягає в значній часовій різниці, яка необхідна для виготовлення. Якщо авторська – спрямована на глибокий розгляд проблеми, то телевізійна – швидко реагує на будь–які коливання в настроях суспільства, та задовольняє потреби глядачів. Телевізійна документалістика виступає творцем інформаційного простору в суспільстві.

Глядач, під час перегляду документального фільму, має сам трактувати, аналізувати та давати свою оцінку побаченому. Документалістика дозволяє використовувати різні прийоми задля роботи з образом головного героя та загального сприйняття фільму. Кінодокументалістика, яка створюється безпосередньо автором, а не на замовлення певного каналу чи особи має здатність відтворити історії різнобічно та глибоко. Основним завданням режисера є розкриття особистості головного героя, для того щоб глядач сам знайшов проблему і задумався над її вирішенням. Документаліст у своїй стрічці – найближча людина для головного героя, він не просто знімає фільм, він живе в ті моменти, про які йдеться мова разом з дійовою особою. Часто, документальна стрічка відображує упереджену реальність, оскільки відображає точку зору автора. Об'єктивність документального кіно

ставиться під сумнів, через безпосередню участь режисера в ході фільму [95].

Режисер–документаліст П. Гусман з Чилі порівнював країну, у якій відсутня документалістика, з сім'єю в якої немає альбому з фотокартками. Цією тезою він підкреслював значення документального кіно в збереженні й відтворенні історичної пам'яті про минуле і сучасність [65]. Документальне кіно в сучасному світі є неоднозначним і суперечливим питанням для створення історичних свідчень.

У сучасному просторі авторський погляд документаліста зазнає змін. Точка зору починає відображати не тільки особистий погляд автора, а ще й орієнтуватися на соціальну думку. Нинішня документалістика починає тяжіти до відсутності авторського авторитету. Невеликий відсоток авторів визнається суспільством в якості творців стрічки і їх авторське висловлювання визнається в якості мистецького вираження. Особливостями телевізійних документальних стрічок є їх орієнтація на екранну мову, на екранного глядача, на програмність та циклічність. За своєю сутністю, телевізійні проекти мають присутнього в стрічці автора [28, с. 250].

Епатажність події – це основна характеристика документалістики, яка приваблює глядача своєю неординарністю. Відображення реальності часто стає засобом створення драматичного розвитку сюжету. Сценарій документального твору, який загострює увагу на подіях, не орієнтується на розкриття особистості головного героя, а виступає оглядом серії подій для глядачів. Зазвичай, дія такого фільму має насичений розвиток. Проте, інтенсивність часто обмежує реальне життя і видаляє дрібниці, роздуми та спостереження, які створюють дійсність максимально наближеною до реальності й викликають емоційну реакцію у глядача. Такі фільми не залишають в пам'яті глядачів реакції про історію чийогось життя. В такому випадку світ, що зображено в стрічці, являє собою викривлену реальність, яка різко відрізняється від того, що

бачить навколо себе глядач, іноді такі відмінності викликають відразу, а іноді прихильність [30, с. 31].

Телевізійна документалістики частіше за все виконує роль ЗМІ на ТБ. Ці проєкти створюються за допомогою телевізійної мови, будують сюжет засобами фото– та відеозйомки дійсності. Продюсер теледокументалістики займається не лише виробництвом документальних фільмів, але й керує процесом виготовлення документальної стрічки. Власне управління телевиробництвом – процес узгодження людських, матеріальних та фінансових ресурсів посередництвом планування, контролю, організації, мотивування задля створення вигоди від проєкту [30, с. 32].

На сьогоднішній день документальні програми поділяють на 98 груп. Кількість цих рубрик постійно збільшується з розвитком тематичного та жанрового спрямування неігрового кінематографу.

Яскравим прикладом може бути Китайське управління з питань кіно і телебачення. Це управління сприяє розвитку національної документалістики за допомогою політичної підтримки кіноіндустрії [12].

Концепція авторства переосмислюється в інтерактивній документалістиці. З цього приводу С. Гауденцій зазначає, що інтерактивні документальні фільми є відображенням актуальних естетичних реалій, які структуруються за способами взаємодії, співучасті, логіки використання комп'ютера і контролю процесу з боку автора. Науковець наголошує, що інтерактивна документалістика дає змогу органічно поєднати технічні та людські ресурси і розкрити нові грані історії. Неігрове кіно втрачає повну залежність від автора [83, с. 276].

Основою для інтерактивної документалістики виступають не тільки зйомки реальних подій і людей, а й цифрові технології. Комп'ютерний простір насичує інтерактивний фільм властивостями мультимедіа, які представлені в статиці та динаміці та які мають

інтерактивне керування. Статичні медіа виявляються у формі інформації, яка не змінюється в часі відносно користувача. Це можуть бути тексти, символи, зображення. Динамічні медіа змінюються в часі – це звук, відео, анімоване зображення. Інтерактивні фільми складаються не лише з реальних медіа (інтерв'ю, фото, розповідь персонажа), а й з синтетичних (анімація, графіка, символи, синтезований звук).

Вчена Г. Прожико в своїй роботі «Концепція реальності в екранному документі» наголошує, що під час виховного процесу за допомогою екранних засобів відбувається заміщення вимислу реальною історією з кінофільму. Коли фільм сприймається як дійсність, глядач безпосередньо проживає історію, то режисер та сценарій йдуть на задній план і не сприймаються як основна складова стрічки. Під час перегляду фільму глядач переймає на себе культурні устої та стереотипи, що характерні для суспільства [52 с. 322].

Процес зчитування стереотипів також коментує С. Смирнов, зазначаючи, що емоції є основою процесу пізнання. Емотивна складова збільшує впливовість подразників та здійснює вплив на мислення і призводить до відсутності висновку, який би порушував її світоглядні принципи [34, с. 123].

Одним із основних факторів, що впливають на формування художньо–естетичної культури глядача є зразок поведінки, що має більше значення для людини ніж текстова інформація. Оскільки, кінематограф – це аудіовізуальний вид мистецтва, то його завданням є не лише розказати закодоване повідомлення реципієнту, а й візуально відобразити зміст інформації.

В авторських документальних фільмах глядач бачить подію від першої особи, а в телефільмах зі сторони. Перша особа – це головний герой, який поєднує в собі риси характеру, співчуття, захоплення, відразу, ненависть. Всі ці риси змушують глядача співпереживати, а не просто дивитись на вчинки. В цей момент людина бачить дійсність крізь

очі головного героя, приміряючи на себе світоглядні та поведінкові норми. За допомогою цього ефекту активується емпатія, в цей момент реципієнт починає наділяти себе цінностями і світоглядом персонажу фільму, переживати та хвилюватись за нього. Велика кількість країн, зрозумівши значення впливу героя на глядача, починає створювати образи національних героїв та відбирати людей для документалістики, які є відображенням політичної системи держави.

Наприклад, кінематограф США акцентує увагу на образах, які ототожнюються з політичною системою – це і військові, і поліцейські, і судді. Проте, стосовно цих образів довгий час існували правила використання, які підпорядковувались цензурі, на сьогоднішній день, деякі правила ще лишились. Документальне кіно, також використовується з метою створення політичних макрообразів.

У сучасній документалістиці існує велика кількість різних образів і героїв. Це зумовлено політичними і соціальними змінами в устроях країн, появою нових типів людей. Персонаж – це характер і в той же час відображення характеру в образі.

Безперечно, створення образу героя є одним із основних елементів роботи над документальною стрічкою. Формування образу підпорядковується усталеній традиції втілення характеру.

Створення образу документального героя відзначається своїми особливостями. Оскільки особа має зберігати основні властивості свого характеру, мотивації та поведінки і в той же час відбивати актуальні проблеми посередництвом своєї поведінки. Документальне кіно заперечує вигадку. А. Федорин зазначає, що документальний образ виступає не лише в якості засобів виразності та частини твору, а є засобом, за допомогою якого відбувається заглиблення в дійсність і відтворюються естетичні засади життя [63, с. 46].

Такий підхід також використовував режисер–документаліст Д. Луньков, який зазначав, що естетична унікальність документалістики

полягає у її знаходженні на межі життя і мистецтва, де поєднуються образ з прообразом в одній людині, а також тип і прототип [13].

Режисер–документаліст співпрацює не з професійними акторами, а з соціальними акторами, які представляють певну верству населення та соціальну групу. Завданням цих акторів є бути собою у звичних обставинах, а не створювати художні образи, вони допомагають зрозуміти реальність, як художню, так і документальну.

Отже, на наш погляд документальний образ існує за наявності двох факторів:

1. Якщо образ нерозривний з автором, факти подані крізь призму уяви і досвіду автора.
2. Сприйняття образу напряму залежить від подачі і контексту. Образи, що знаходяться в логічній послідовності, здатні вплинути на сприйняття фільму в цілому.

Нині теледокументалістика переживає етап змін. Відбувається поєднання документальних репортажів зі студійним ток–шоу. Популярність програм такого синтезу зумовлюється прагненням до діалогу та інтерактивності, що викликано дефіцитом спілкування, яке проявляється і в соціокультурному житті і в психологічній сфері, а також потребою в діалозі між культурами, соціальними верствами людей. Телебачення, в цьому випадку, є провідником вирішення проблем за допомогою популярного і масового дозвілля.

Кожен історичний часовий проміжок відзначається створенням нових типів зображення героїв. Так, Г. Прожико зазначає, що нова концепція людини складається лише в 20–х роках ХХ ст. Це пов'язано зі зміною соціуму і типу особистості. В цей час відсутня індивідуальність головного героя, а сам герой – лише єдина народна маса. Кадри фільмів зображують величезні площі натовпу, які зібрались на демонстрації, мітинги, або відображають військовий устрій держави. Естетичні особливості масових сцен формувалися державно–політичними

установами часу, а також особливостями побуту в монументальних аспектах [52, с. 209]. Цей час – перша фаза трансформації героя. Яскравим зразком є документальна стрічка «Кіно–око» Дзиги Вертова.

У 30–х роках ХХ століття відбувається трансформація концепції 20–х років – друга фаза трансформації героя. Головний герой відокремлений від натовпу, але відображає загальне відтворення реальності. Людина є складовою події. Активно зображують результати виробництва, режисери починають створювати ідеальний міф дійсності, а людина виступає зразком наслідування. Прикладом є фільм Павла Пашковоха «Чудесний біб» [63, с. 46].

50–ті роки принесли світу нову теорію персоніфікації. В ній зазначалось, що характер персонажа неможливо розкрити в документалістиці, то треба зображувати досягнення радянського ладу за допомогою фактів і цифр, які підтверджують активні пошуки позитивного та ідеального героїв.

Період «відлиги» у 60–х роках приніс часткову деідеологізацію у кінематограф: збільшується різноманіття тем; створюється новий тип героя; зображуються прості, непомітні, маленькі люди, які попри важкість життя, мають спокій і живуть в теперішньому часі. Л. Джулай наголошує, що в цей період відбувається третя фаза трансформації документального героя. У «відлигу» починаються перші кроки в зйомках крупного плану особистості [14, с. 126]: «511 кращих фотографій Марса» – стрічка, яка характеризує третю фазу трансформації персонажа.

В середині 1960–х років стається активний зліт документалістики. Знову починають використовуватись жанри, засоби і види неігрового кіно як нарис, подорожні замальовки, документальна повість. Починають активно використовуватись архівні документи. Зароджується новий жанр – докудрама та починає активно створюватись

нова особистість героя, акцент з події зміщується на героя. «Полювання на лева» – стрічка, яка яскраво ілюструє тип героя цього періоду.

У 70–х роках в ході дискусій стосовно образу героя народжується новий тип соціально активної людини, яка характеризувалась гармонійним розвитком особистості, духовної та моральної досконалості. Персонаж не обмежувався матеріальними благами, оскільки найважливішим був духовний розвиток. Тип героїв відображено у картинах «Професія – кіноактор» та «Очима вісьмох».

Середина 80–х років принесла «нове мислення», яке охрестило героїв: фермером, вітчизняним бізнесменом, рок–співачом, політиком–демократом і політиком–лібералом. Найактивніше розвиваються демократичні віяння в мистецтві. Режисери починають активно взаємодіяти один з одним. Герої цього періоду відображені у стрічках «Рок», «Модель» та «Рок–шоу».

Перше десятиліття 2000 характеризується економічними кризами, складним життям для світу, країни і для кожної людини. Герої початку XXI століття подібні до персонажів 90–х років. Зображують покинуті поселення, вади фізичні та психічні, несприйняття соціумом, проблеми сім'ї та школи, екологічні катастрофи, проблеми церкви, злочинів та війна. Це основне тематичне спрямування авторської документалістики початку XXI століття. Характерний образ героя зображено у фільмі «Війна. Український рахунок». На протигагу авторському погляду виступає теледокументалістика, яка орієнтується на масового глядача і показує історії з життя знаменитостей і зірок. Сучасний телеекран створює типажі людей, маски і кальки, проте не лишає реальності й правдивості. Також стає популярним у неігровому кіно екзотика, історичні та географічні програми.

Підсумовуючи вищезазначене, доходимо висновку, що у контексті фізики і духовності персонажів виділяють групу антигероїв. В цій парі відображено антонімічні персонажі: сильні і слабкі, високоморальні і

аморальні, успішні та знедолені, «святі» та злодії. Перша група ґрунтується на моральних якостях особистості.

Ще однією групою є унікальна особистість, яка представлена у якості колективу, де складно відрізнити різних людей. Друга група – протиставлення унікальної людини колективній безвиході.

Третьою групою є протиставлення людини з традиційного суспільства окраїнним людям: ізгоям, маргіналам, відлюдникам. Ця група утворюється завдяки відмінностям у місці та способі життя, поглядів, приналежності до конкретної соціальної групи.

Четвертою групою є кумири та диваки. В її основу покладено творчість людини, яка виявляється у мистецтві, науці, дивакуватості.

Всі групи персонажів мають вплив на глядача. Відтак, в процесі перегляду документальної стрічки, глядач проживає все спільно з героєм, він закарбовує у своїй свідомості певні елементи чужого світогляду, традицій, моральності.

Документальне кіно створює ідеологічні настанови, а також відтворює уявлення про минуле суспільства та сьогодишню дійсність. Екран продукує ідеальну сучасність, яка є еталонною і є кінцевою метою досягнення суспільства [26, с. 137].

Після дискусії стосовно сутності документального кіно, науковці зазначають, що протиставлення авторської точки зору життєвій правді є не конфліктом документалістики, а сутністю неігрового кінематографу. Сьогодні, документалістика є поєднанням авторського погляду та життєвої правди.

Основна суперечливість документалістики пристрасного і відстороненого чинників відходить на дальній план, оскільки конфліктне зіставлення цих факторів є обов'язковою для сучасного неігрового кіно [54, с. 461]. На перший план виходить проблема щодо достовірності показаного життя на екрані.

Істинність зображеного в документальній стрічці стає все більш сумнівною. Починаючи з кінця ХХ ст. у дослідників виникають складнощі у встановленні дійсності фотографії, з часом ці складнощі перейшли в інші види фіксованого мистецтва. Така ж проблема не оминула і постановочні фільми, проте там присутня умовність справжності.

Сумніви викликає також основна теза документалістики: відображення того життя, яке воно є насправді. Раніше, багато питань викликала відсторонена, нейтральна та об'єктивна фіксація факту, а тепер факт і способи його документування піддаються критиці. Проблема полягає у можливості змінити кіно і телефільми за допомогою величезної кількості створених прийомів. Авторство документального фільму викликає ще більше суперечок, ніж сама сутність, наприклад, дослідники піддають сумніву, що фільм, який має чітко сформульовану авторську думку може бути документальним [58, с. 45].

Глядач бачить телебачення у вигляді безперервного процесу передачі події із зовні, які якимось чином стосуються реципієнта. На думку глядача, ці події існують в штучно створеному світі, жахливі новини з якого присутні, але у викривленій реальності й не несуть в собі реальну загрозу для сприймаючого. В цей момент світ поділяється на «я» та «інші», у якому суспільство – це опозиція стосовно суб'єкта.

Головними елементами телеекрану є зміст і інформація. Створений за допомогою цих елементів продукт є в першу чергу фактажним та міфотворчим, оскільки телепрограми насичені подієвим рядом і часто забувають про глибинні й філософські питання, естетичні якості продукту. Продукт міфотворчості обґрунтовується необхідністю створення змішаних у єдиному потоці фактів. У постійній зміні телевізійних програм у ефірі, події, факти, новини, повідомлення перемішуються в одну єдину інформацію, яка важко піддається для аналізу глядачем [34, с. 308]. Зважаючи на цю тезу, необхідно

обґрунтувати значення документалістики для конкретної людини в соціокультурній парадигмі.

Основним завданням хроніки є документування подій, що відбуваються на конкретному етапі розвитку суспільства з усіма неточностями, деталями і протиріччями, зі збереженням характерних елементів часу. Детальні подробиці відтворюють загальні культурно–естетичні засади епохи. Ці деталі створюють атмосферу, яка приваблює сучасного глядача [72, с. 34].

Режисер, створюючи свій фільм, акцентує увагу на певних моментах, які несуть смислове навантаження фільму. Кожна людина сприймає інформацію крізь призму власного світогляду, своїх норм і правил поведінки, а також своєї культури, що може різко відрізнитися від авторського погляду стосовно того, що відбувається у стрічці. Змістову складову кадру часто неможна сприйняти одразу, оскільки кадр за своєю природою може нести в собі різні підтексти, і кожен сприймає першим те, що ближче. Характер кадру включає в себе велику кількість елементів, серед яких можна виділити 4 основні: об'єкти, що опинились у кадрі випадково, але відображають істинні події, пози, жестикуляцію та міміку. Ці елементи дають можливість із однієї хронікальної зйомки, створювати безкінечну кількість різних за монтажем, структурою і сюжетом фільмів з одних і тих самих кадрів. Екранна дійсність, може сильно відрізнитися від реальності, яку бачив автор. Кадр однієї ж події може бути відображений різними авторами у протилежних контекстах.

Зі змістом кадрів і фільмів, часто, експериментували режисери Е. Шуб та А. Пелешяна, які з існуючих хронік, створювали власні авторські шедеври. Цей прийом був новаторським поглядом на сприйняття історії режисерами нового покоління. Такі картини характеризувались переглядом історичних подій, визначенням місця людини в історії та розкриттям проблеми людських долі. Зникнення

хроніки призведе до втрати фіксації часу, кінопису. Функцію хроніки, звісно, зараз виконує телебачення. Воно має змогу із усією пристрасстю, яка характерна для ЗМІ фіксувати події у часі. Проте, телебачення має на меті інші завдання і виконує інші функції, аніж хроніка.

Пріоритетне спрямування української документалістики простежується у виконанні нею поставлених функцій, які мають відродити втрачену радянською цензурою історію і культури України, створити національний канон, поновити морально–етичні цінності та дати поштовх для національної самоідентифікації [34, с. 309].

Проте, байдуже ставлення влади до сегменту неігрового кінематографу руйнує всі спроби режисерів до відродження ідентичності нації. Відсутність національної ідеї та бачення нового канону лишило помітний відбиток у всіх сферах культурного життя суспільства [36, с. 239].

Відповідаючи на запитання анкети: «Яким фільмам Ви надаєте перевагу?», ми з'ясували, що думки респондентів поділились. 11,1% глядачів дивиться виключно художні фільми, 22,2% – виключно документальні, а 66,7% – дивляться як ігрове, так і неігрове кіно. Великий відсоток, який дивиться обидва види кінематографічних творів обумовлений цікавістю до фантастичного та певним тяжінням до правдивої дійсності. Така аудиторія цікавиться саме докуфікшн, який показує реальність, але яка має певне фантастичне припущення.

Виходячи з отриманих результатів на друге запитання «Ви дивитесь документальні фільми вітчизняного виробництва чи закордонні?», можна зазначити, що глядач у більшості дивиться закордонну документалістику, та як видно зі статистики третього питання «Виробництву яких країн Ви надаєте перевагу?», надають перевагу іноземним фільмам. Так, лише 22,2% – цікавляться більше вітчизняними проєктами, тоді як 77,8% – закордонними. Такий вибір обґрунтовується кращою якістю сценаріїв, зйомок, традиціями

закордонної школи кінодокументалістики, також відзначають більшу доступність іноземних документалок.

44,4% опитаних глядачів дивляться переважно сучасні документальні стрічки, в той час як 56,6% не мають конкретних переваг за датою створення продукту. Зацікавленість сучасною документалістикою можна аргументувати тим, що вона спрямована більше на теперішні події, а не на історію і цим самим є ближчою до глядача. Проте друга половина глядачів зазначає, що цікавляться фільмами різних періодів задля порівняльного аналізу історико–політичного та соціально–культурного життя суспільства.

Звертаючись до питання «Яку тематику документальних фільмів Ви обираєте?», ми переконуємось, що лідерами є воєнні, історичні фільми, які обумовлені професійною цікавістю, аналізом і вивченням нових історичних фактів, бажанням створити незаангажовану думку, стосовно сучасних подій.

Аналізуючи відповіді на запитання «Як ви оціните рівень українського документального кіно?», ми встановили, що 77,8% респондентів вважають, що вітчизняна документалістика недостатньо розвинена і відстає від закордонного неігрового кіно.

Виходячи з результатів відповідей на запитання «Документальне кіно викликає сумнів у своїй справжності?», зазначаємо, 55,6% відчують, що іноді документалістика не є істинно неігровим кіно, яке підтасовує певні факти, 11,1% ніколи не сумнівались в достовірності екранного твору, 11,1% часто піддають сумніву документальний твір, а 22,2% респондентів не змогли дати відповідь на запитання.

Більшість опитаних вважає, що документальне кіно впливає на художньо–естетичне сприйняття, є частиною культурного життя, має вплив на культурний розвиток особистості й держави, формує погляди суспільства, слугує засобом збереження традиційної та національної

культури, відображає актуальні соціальні проблеми суспільства та є ефективним засобом пропаганди.

Варто зазначити, що свідомість аудиторії піддається маніпуляціям з боку екранного продукту. Медіа активно використовують в якості зброї в інформаційних війнах, що відбуваються в усьому світу. Яскравою ілюстрацією цього факту є розповсюджені у 2018 році псевдодокументальні кадри, де урядові війська Сирії застосовують хімічну зброю проти мирних людей і дітей. Цей посил транслювався світовими телеканалами CNN, ABC News, Euronews. Пізніше стало відомо, що відео, які поширювались світом були сфальсифікованим інсценуванням, проте шкоди, нанесеної цими кадрами, вже не можна позбутися.

В період активних інформаційних воєн, кожен автор може викривити існуючу реальність за допомогою елементарного кадрування сюжету. Тобто не вигідні для політики телеканалу фрагменти просто вирізаються. Коли глядач знаходить інші матеріали цієї самої події, в нього виникає відчуття суцільної брехні, і він втрачає довіру до усіх каналів передачі інформації.

У XXI столітті доступність інформації з усього світу в ту ж мить, створює інформаційне перенасичення. Це зумовлено і активними процесами глобалізації, і розвитком технологій і медіа. Це явище має як і позитивні, так і негативні наслідки. Позитивним є те, що людина починає включатися в суспільно-політичне життя країни, створювати аматорські відеодокументи та ширити ролики засобами YouTube, Vimeo, Instagram. Проте, телеканали починають використовувати поширені в інтернеті відео у своїх документальних проєктах.

Сьогодні, технологічні досягнення дозволяють створювати псевдодокументальний матеріал, який видають за істинність. Цей факт знецінює документалістику в цілому. Таке стається, через необхідність телеканалу створити сенсаційний матеріал, який виділявся би на фоні

тисяч однотипних неігрових стрічок. Саме цей підхід підриває авторитет документального кіно і аудиторія починає втрачати довіру до того чи іншого каналу.

Документальний образ здатний спричинити сильний емоційний відгук у глядача, тому унікальність документального кіно є важливим елементом успішного розвитку візуальної культури в епоху інформаційного буму та досі посідає провідну роль у культурних змінах, політичних процесах та формотворчих процесах світогляду нації [34, с. 3].

На відміну від ігрового кіно, документалістика не дає готові відповіді за допомогою готових художніх образів, а підштовхує глядача до роздумів над проблемою, яка заснована на реальних фактах і матеріалах. За допомогою підняття гострих соціальних тем, неігрове кіно пропонує можливі шляхи вирішення того чи іншого питання і мотивує глядача переходити до дії. До того ж кінодокументалістика ознайомлює нас з реально існуючими цивілізаціями, їх побутом, звичками, показує незвідані нами куточки планети, які існують насправді, а не лише у фантазії автора.

Незважаючи на величезну кількість переваг документалістики над ігровим кіно, глядачі віддають перевагу художньому фільму. Це зумовлено тим, що афіші, трейлери на телебаченні рекламують переважно ігрові стрічки, а неігрове кіно так і лишається невідомим для загального шару аудиторії, і лише невелика кількість зацікавлених відстежують появу новинок.

Задля визначення впливу традицій документалістики різних країн пропонуємо здійснити аналіз декількох фільмів, створених у співпраці українського й закордонного режисера. Це фільми «Люба Фукусіма», «Танцовщик», «Час життя об'єкту в кадрі», «Хворісукалюди».

Фільм «Люба Фукусіма» – спільний документальний проєкт України та Японії, автор якого проводить паралель трагедії на Фукусімі

та на Чорнобильській АЕС. Ця стрічка вказує на єдність всього світу і взаємодопомоги, оскільки катастрофи світового масштабу змінюють не конкретну країну, а загалом людську спільноту і гуртують її навколо однієї проблеми. Головною сюжетною лінією фільму є пошук відповіді на питання, чи повернеться Японія до звичного життя. Цю відповідь режисер шукав у свідченнях Чорнобильської катастрофи.

Ще одним фільмом, створеним у тандемі України з Великобританією, Росією та США є стрічка «Танцовщик», яка розповідає про життя Сергія Полуніна. Критики зауважують, що картина знаходиться на межі документалістики та докуфікшн. Історія про творчий шлях танцівника, який розпочався з херсонської хореографічної школи, а дійшов до Королівського балету та всесвітньо відомих музичних кліпів. Фільм насичений національним колоритом кожної держави, яка відіграла значну роль в становленні Полуніна як відомого хореографа.

«Час життя об'єкту в кадрі» – спільний проєкт України та Італії. Ця стрічка розповідає, що за будь-яким кадром, фотографією, окрім картинки є глибина, яка вимірюється часом. Під час створення фільму режисер потрапляє у пастку в пошуках власних спогадів та чужих. Саме знаходження цього виходу – є матеріалом документального фільму.

Фільм «Хворісукалюди» є зразком проблеми, яка існує в усьому світі. Головні герої стрічки – діти–безхатки, за життям яких спостерігали протягом двох місяців. Проблема безхатченків не залежить від економічного благополуччя конкретної держави. Вона залежить від соціальних проблем, які зумовлюють таке явище. Автори в своїй стрічці акцентують увагу саме на цій проблемі, яка є актуальною як для України так і для ряду інших регіонів як: США, Індії, Латинської Америки, Африки.

Проаналізувавши зазначені документальні фільми, ми дійшли висновку, що історія циклічна і соціальні проблеми в різний час

виявляються в різних країнах. Документалістика звертає погляди світової спільноти на ці явища та шляхи їх подолання. Тому, естетичні категорії, які відтворюються в стрічках спільні для фільмів різних країн.

Визначивши вплив неігрового кінематографу на формування художньо–естетичної культури глядачів, констатуємо, що документалістика відображає певний погляд на конкретну подію, змушує глядача у когнітивному процесі з'ясувати свою позицію стосовно явища і вирішувати поставлене питання в фільмі.

Для деталізації питань міжнародного співробітництва вважаємо доречним з'ясувати роль фестивалю в обміні традиціями документалістики.

3.2 Фестиваль як платформа обміну традиціями документалістики між Україною та світом

Майданчиками для розвитку документального кіно слугують фестивалі, де режисери не лише змагаються за першість у майстерності, а й діляться досвідом між собою.

Участь українських документальних стрічок у міжнародних фестивалях виступає одним з головних важелів у розвитку української документалістики, тому що це сприяє утвердженню української кіноіндустрії на міжнародній арені.

Нині документальне кіно стало засобом до вираження власних думок чи поглядів, що позитивно впливає на подальший розвиток та популяризацію документалістики серед глядачів, через підняття проблемних тем для кожного.

У сучасному українському кінопродакшні практично відсутня підтримка документальних проєктів. Першим етапом у створенні неігрового кіно є підготовка, вивчення і розвиток тематичної

спрямованості стрічки. Українські режисери не мають такої можливості, через це значно зменшується тематичне різнобарв'я фільмів.

Українські документалісти презентують свої твори не тільки на місцевих фестивалях, а й закордоном.

Картина Семена Мозгового «Історія зимового саду» брала участь у кіноринку, а стрічка Олександри Чуприни «Перлина абсурду» є учасником воркшопу з інтерактивної документалістики на фестивалі Vision du reel.

Серед українських фестивалів документального кіно можна відзначити такі:

- «Контакт» – перший якісний Міжнародний фестиваль неігрового кіно на території СНД. Він був заснований в 2005 році Міністерством культури і мистецтв України, Національною спілкою кінематографістів України, телеканалом «1 + 1» та фондом неігрового кіно.
- Фестиваль «Кінолітопис» стартував в Кривому Розі в 2001 році, а в 2003 році переїхав до Києва і проходить за підтримки Міністерства культури і туризму, Державного комітету телебачення і радіо України та Української православної церкви. З 2005 року фестиваль отримав міжнародний статус. За час свого існування фестиваль презентував понад 300 документальних фільмів [67].
- Docudays UA – Міжнародний фестиваль документального кіно, який підіймає тему прав людини. Він заснований у 2003 році. Кращі роботи, що були представлені на фестивалі, беруть участь у Мандрівному фестивалі, показуючи стрічки містами України. Сьогодні фестивальна мапа охоплює 100 міст країни [40].
- «86» – фестиваль урбаністики та кіно, що проводиться в м. Славутич, заснований у 2014 році, проводиться щорічно. Фестиваль орієнтований на тематику міста, екології та енергетики. В його

рамках відбувається конкурсна програма документалістики «Пальма Півночі» [69].

- Фестиваль документальних фільмів просто неба LAMPA.DOC – це унікальний мистецький захід, що популяризує культуру перегляду сучасних документальних фільмів просто неба на кіноекрані у найвіддаленіших куточках України [68].
- Kharkiv MeetDocs – Міжнародний фестиваль документального кіно з прав людини. Мета фестивалю – познайомити глядачів з найважливішими документальними фільмами України та світу, їх авторами, обговорити соціально–правові проблеми, що знаходяться в центрі уваги режисерів, допомогти в розвитку і навчанні початківцям кінематографістам [91].
- «КіноДок» – Міжнародний фестиваль документального кіно, що орієнтований на патріотичну тематику [42]. Метою фестивалю є пропаганда кінодокументалістики, відновлення соціально–культурного значення, популяризацією найкращих неігрових фільмів для широкого загалу, а також патріотичного виховання молоді [41].

Вважаємо, що в світлі останніх подій в українській історії, документальне кіно починає випереджати розважальний контент за запитами глядачів. Дослідники відзначають сучасний етап як етап відродження українського документального кіно. Концепції телефірму деяких телеканалів змінюються, завдяки появі великої кількості екранної документалістики [30, с. 32].

Кіностудії України створюють стрічки, які мають суттєвий вплив на створення соціокультурної парадигми, яка необхідна для формування національної ідентичності незалежного суспільства. В цей час створюються цілі проєкти. Так, «Укртелефільм» представляє цикл «Немеркнучі зорі», «Укркінохроніка» випускає фільми, які присвячені видатним постатям української історії: Йосипу Сліпому, Михайлу Грицаку, Леоніду Каденюку і основним подіям часів

Незалежності; «Контакт» знімає цикли «Непрощені», Національна кінематика України випускає велику кількість фільмів, які об'єднані однією темою «Невідома Україна» [44].

Задля популяризації документального кіно відбуваються фестивалі неігрового кіно, які дають змогу масовому глядачеві переглянути проекти видатних режисерів. Найбільшими фестивалями в Україні є «Контакт», «Кінолітопис» і «Дні документального кіно про права людини Docudays UA».

Безсумнівно, фестивалі відіграють провідну роль у популяризації документального кіно України, через те, що більшість стрічок не виходять за межі фестивалів через неможливість прокату.

Також не можна оминути і міжнародні фестивалі, які проходять за межами України, оскільки часто українські документальні стрічки відзначають нагородами. Серед найпопулярніших фестивалів можна виділити:

1. Міжнародний фестиваль документального кіно в Амстердамі (IDFA) – щорічний фестиваль, який заснований у 1988 році. Окрім конкурсної програми, фестиваль включає в себе проведення майстер-класів, воркшопів, дебатів і форумів. У 2015 році Україна була представлена в програмі «Панорама» фільмом «Дибук. Історія мандрівних душ» режисера Кшиштофа Копчинського. А у 2018 – стрічкою «Домашні ігри» Аліси Коваленко у програмі фаворитів та призерів інших фестивалів «Best of the Fest» [39].

2. Міжнародний кінофестиваль «Золотий абрикос» у Єревані – щорічний кінофестиваль, який складається з 4 програм: ігрове, документальне кіно, Вірменська панорама та короткометражне кіно «Абрикосова кісточка». Фестиваль започаткований у 2004 році. Режисер С. Буковський, який завдяки стрічці «Живі» отримав Гран-Прі на міжнародному північно-південному медіа форумі в Женеві та премію в

номінації «Документальне кіно» на Міжнародному кінофестивалі «Золотий абрикос» у Вірменії [37].

3. Берлінський Міжнародний кінофестиваль «Берлінале» – один з найпрестижніших кінофестивалів у світі, започаткований у 1951 році. У 2016 році Україну представляв фільм «Маріуполіс» у програмі «Панорама» – фільм створений за участі України, Литви, Франції та Німеччини. У 2017 році стрічка «Школа №3», що була представлена в програмі «Generation 14 plus» і здобула Гран-прі. У 2020 році фільм Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин», представлений у категорії «Generation 14 plus» [86].

4. Міжнародний фестиваль документального і анімаційного кіно в Лейпцизі – кінофестиваль, який проводиться щорічно і спеціалізується на документалістиці та на анімаційних фільмах. Українські фільми представлено на фестивалі з 1967 року, коли, стрічка Фелікса Соболева «Мова тварин» отримала нагороду «Золотий голуб». У 1994 році, після довгої перерви фільм О. Роднянського «Прощавай СРСР-2» здобув «Срібного голуба». Нагороду «Лейпцизьке кільце» отримали такі українські стрічки як: «У кутку», «Все палає», «Дибук. Історія мандрівних душ». Спеціальною нагородою від MDR–Mitteldeutscher Rundfunk нагороджено фільми «Явних проявів немає» та «Все палає». Картина «Майдан» отримала спеціальну відзнаку. Також на фестивалі були представлені картини «Сери та сеньйори», «Позитив», «Агнозис», «Головна роль», «Рідні», «Зимовий сад», «Діорама» [87].

5. Міжнародний фестиваль документального кіно у Камдені (CIFF) – американський фестиваль, який засновано у 2005 році. Захід орієнтований на документальне кіно повного та короткого метру. Після конкурсної програми відбувається спілкування глядачів з режисерами. Український фільм «Тато – мамин брат» нагороджено «Cinematic Vision Award» [76].

6. Міжнародний фестиваль у Локарно – фестиваль, який проводиться щорічно починаючи з 1946 року. За своєю значимістю є четвертим фестивалем у Європі. У 2012 році фільм «Ядерні відходи» отримав нагороду «Срібний Леопард» [93].

7. Міжнародний фестиваль у Карлових Варах – фестиваль заснований у 1946 році. У конкурсі документальних фільмів представлені українські фільми «Жива ватра», «Рідні» та поза конкурсом фільм «Майдан» [89].

8. Фестиваль «Санденс» – американський кінофестиваль незалежного кінематографу, заснований у 1985 році, має статус національного. Стрічка української режисерки Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин» отримала приз за найкращу режисуру в номінації «Світове документальне кіно» [97].

9. Міжнародний кінофестиваль «Темні ночі» – таллінський фестиваль, що започатковано у 1997 році, включає в себе основну програму, студентські короткометражні, документальні, дебютні, анімаційні, дитячі й молодіжні фільми, а також 2 ринки кінопродукції. Українські стрічки були представлені у 2 програмах: дебютні фільми – «Дике поле» та документальне кіно – «Какофонія Донбасу» [75].

10. Одеський Міжнародний кінофестиваль – фестиваль, який створено у 2010 році, метою якого є популяризація інтелектуального кіно для українців та задля підтримки українських кінематографістів. Акцент фестивалю розміщений на фільмах «арт-мейнстрім». Призові місця отримали стрічки «Домашні ігри», «Дельта» [50].

11. Міжнародний фестиваль документального кіно Hot Docs – наймасштабніший фестиваль кінодокументалістики Північної Америки, заснований у 1993 році. Українська картина «Тато – мамин брат» була представлена у програмі World Showcase [84].

12. Visions du Reel – Міжнародний фестиваль документального кіно, започаткований у 1969 році. Україну представляли стрічки

«Маріуполіс», «Рідні» та «Тато – мамин брат», який отримав приз за «Найбільш інноваційну стрічку» [98].

13. FIDMarseille – Міжнародний фестиваль документального кіно у Марселі, заснований у 1989 році [81]. Український фільм «Час життя об'єкту в кадрі» отримав відзнаку Міжнародного призу Жоржа де Бореґара [12].

14. FigueraFilmArt – Міжнародний фестиваль, започаткований у 1972 році. Фільм «Міф» отримав нагороду за найкращий документальний фільм та приз за найкращий монтаж [82]. Індійський Міжнародний кінофестиваль проводиться з 1952 року і є одним із найголовніших фестивалів Азії. Український фільм, «Міф» отримав нагороду за найкращий документальний фільм.

15. «Лістапад» – Міжнародний кінофестиваль, заснований у 1994 році. Українська стрічка «Домашні ігри» отримала Гран-прі за кращий документальний фільм [38].

16. Міжнародний фестиваль документальних фільмів «Іглава» – захід присвячений авторській документалістиці, який є найкрупнішим у Центральній та Східній Європі. Зазвичай програма фестивалю включає в себе конкурсний показ фільмів, дискусії з чеськими режисерами, продюсерами та драматургами. У конкурсній програмі фестивалю були представлені українські стрічки «Історія Зимового саду», «Моя бабуся з Марсу», «Євромайдан. Чорновий монтаж» [88].

Звертаючи увагу на велику кількість фестивалів, де Україна є країною учасником, можна впевнено стверджувати, що на міжнародній арені відбувається активне поширення вітчизняної документалістики. Участь у воркшопах, співпраця з іншими країнами–виробниками фільмів, дають змогу опанувати нові технології, методи і прийоми, які використовуються у документальному кіно.

Гострі соціальні питання, які підіймаються щорічно на фестивалі DOCUDAYS.UA є актуальними для всіх країн усіх рівнів розвитку,

проте кожен режисер наділяє свою стрічку особливим національним колоритом та характерними елементами і прийомами. Взаємодія різних режисерів на фестивалях створюють новий унікальний стиль, жанр, тематичний погляд. Проте навіть спільна тематика проблем має різноманітні прояви у різних країнах, що зумовлюють протилежні світоглядні засади. Наприклад, у деяких країнах роль жінки принижується і це не викликає бурхливої реакції серед населення, в той час, коли в інших – жінка має рівні права з чоловіком. Такі фільми будуть мати різні акценти, різні засоби передачі інформації, різні монтажні побудови, різну глядацьку аудиторію. Однак, і ті, і інші фільми будуть стосуватися однієї тематики. В час, коли населення країн не є національно однорідним, складність викликає саме орієнтація на глядача, оскільки різниця в культурах і традиціях виявляється в різних нормах моральності та поведінки.

З'ясувавши роль фестивалю в обміні традиціями документалістики, робимо висновок, що активна фестивальна участь відіграє важливу роль у створенні нових тенденцій і напрямів сучасного документального кіно, які є об'єднуючими для режисерів неігрового кіно всіх країн. Досвід провідних документалістів світу, формує нові погляди на вічні теми, які будуть актуальними для сучасного глядача. Також, міжнародне визнання є важливим для розвитку вітчизняної кінематографії, тому що культурне середовище України не є закритим і має розвиватись з урахуванням впливів віянь у світовій культурі.

ВИСНОВКИ

Дослідження проблеми розвитку вітчизняного документального кіно у контексті світової документалістики крізь призму культурології дозволило досягти загальної мети та вирішити поставлені завдання, а також дійти таких висновків.

1. Розкривши сутність поняття «документальне кіно», з'ясували, що специфіка документалістики полягає, перш за все, в фактах, які ретельно підібрані, глибоко осмислені й ґрунтовно підтвержені матеріалами, які не завжди є доступними глядачам, зокрема архівні данні. Також відзначили, що документалістика не створює нову реальність, вона користується вже існуючою, показуючи її з різних ракурсів сприйняття. Неігровий кінематограф виступає як один із основних елементів пропаганди.

2. Проаналізувавши розвиток світового документального кіно, впевнились, що незважаючи на складний шлях становлення та розвитку, документальні фільми користуються популярністю як серед критиків, так і простих глядачів. Головним, переломним моментом є поява Нових Медіа, які так чи інакше полегшують розповсюдження документальних фільмів.

3. Охарактеризувавши особливості відтворення історичної дійсності у кінодокументалістиці, переконались, що весь процес документального кіно був обумовлений рядом важливих чинників. Документалістика стає відображенням епохи. Всі напрями, які виникали в неігровому кіно були зумовлені соціокультурними та політично–історичними факторами і явищами. Найкращі зразки фільмів різних режисерів, дають нам змогу якомога глибше і ширше зрозуміти процеси, які відбувалися в житті. У більшості випадків, кінокартини, які було знято чітко відображають політичний та соціальний устрій держави в якій його створювали. Так, варто звернути увагу на режисерку

Лені Ріфеншталь, яка попри значні досягнення у експериментальній документалістиці мала клеймо прибічниці нацизму на все життя.

4. Розглянувши основні етапи зародження і розвитку української документалістики, пересвідчились, що вітчизняному неігровому кіно, яке перебувало під тиском радянської ідеології вдалося зберегти свою унікальність і достовірність до наших днів. Почавши свою історію від визначних радянських митців Дзиги Вертова і Фелікса Соболева, українська документалістика пройшла складний шлях розвитку, не дивлячись на заборони, утиски, репресії з боку влади і дійшла до наших днів у фільмах таких документалістів як І. Мінаєв, В. Тихий, Є. Афінеєвський.

5. Дослідивши сучасний стан вітчизняного документального кіно, ствердились у думці, що складні умови розвитку української документалістики, починаючи з радянських часів, не завадили сучасним режисерам–документалістам дати неігровому кіно другий шанс на відродження. Незважаючи на проблеми з фінансуванням, прокатом, ефірним часом, створюється величезна кількість короткометражних картин, повнометражних фільмів і масштабних проєктів, які складаються з декількох повноцінних фільмів.

Відзначимо, що за часи занепаду документального кіно в Україні в останні роки відбувається стрімке відродження документалістики через активну позицію режисерів, які намагаються зафільмувати сучасні переламні події для подальших поколінь не пропускаючи власну думку крізь призму ідеологій. Також, звертаючи увагу на зростання популярності документальних стрічок серед глядачів, можна відзначити поступове повернення документальних стрічок в ефір телеканалів у час, коли є активне переглядання телепрограм. Багато проблем з прокатом документальних стрічок вирішив Інтернет.

6. Визначивши вплив неігрового кінематографу на формування художньо–естетичної культури глядачів, виявили, що документалістика

відображає певний погляд на конкретну подію, який змушує глядача у когнітивному процесі з'ясувати свою позицію стосовно певного явища і вирішити поставлене в процесі фільму питання. Незважаючи на традиційне завдання документалістики, сучасні технології перетворюють неігрове кіно в засіб маніпуляції свідомістю аудиторії. В цьому випадку використовують різноманітні монтажні технології, викривлені кадри, слова, які викликають емотивний відгук.

7. З'ясувавши роль фестивалю в обміні традиціями документалістики, запевнились, що активна фестивальна участь відіграє важливу роль у створенні нових тенденцій і напрямів сучасного документального кіно, які є об'єднуючими для режисерів неігрового кіно всіх країн. Досвід провідних документалістів світу, формує нові погляди на вічні теми, які будуть актуальними для сучасного глядача. Також, міжнародне визнання є важливим для розвитку вітчизняної кінематографії, оскільки культурне середовище України не є закритим і має розвиватись з урахуванням впливів віянь у світовій культурі.

Проведене дослідження не розкриває всіх проблем розвитку вітчизняної документалістики у контексті світового документального кіно. У зв'язку з цим, можливе подальше продовження пошукової роботи в розкритті таких аспектів як специфіка азійських документальних фільмів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова А. В. Социальная сущность веб-документалистики в рамках теории новых медиа. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Социология. Политология.* 2016. №2. С. 186–190. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-suschnost-veb-dokumentalistiki-v-ramkah-teorii-novyh-media>
2. Безенкова М. В. Принципы освоения экранной реальности в советском документальном кинематографе 30-х годов XX века. *Человек и культура.* 2019. №2. С. 24–34. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsiipy-osvoeniya-ekrannoy-realnosti-v-sovetskom-dokumentalnom-kinematografe-30-h-godov-hh->
3. Безклубенко С. Д. Українське кіно: Начерк історії. К., 2001. 170 с.
4. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. К. : Логос. 2011. 390 с.
5. Вакурова Н. В. Типология современных жанров экранной продукции: Учебное пособие. М. : Институт современного искусства – мастерская телевизионной журналистики, 1997. 62 с. URL: http://evartist.narod.ru/text3/08.htm#з_08
6. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М. : Искусство, 1966. 320 с.
7. Глухова Е. А. Специфика повествовательного и изобразительного киноязыка в современном кинематографе Германии. *Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение.* 2013. №4. С. 7–12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-povestvovatelno-go-i-izobrazitelno-go-kinoyazyka-v-sovremennom-kinematografe-germanii>
8. Головнев И. А. Традиционные этнокультурные сообщества в этнографическом кино. «Нанук с Севера» Роберта Флаэрти. *Вестник Томского государственного университета.* 2020. №451. С. 113–122.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnye-etnokulturnye-soobshchestva-v-etnograficheskom-kino-nanuk-s-severa-roberta-flaerti>

9. Горевалов С. І. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво Навчальний посібник. К. : САММІТ–КНИГА, 2014. 74с.

10. Гриценко Т. Б. Гриценко С. П., Кондратюк А. Ю. Кіно. Культурологія: навчальний посібник. К. : Центр учбової літератури, 2009. 392 с. URL: <http://polka-knig.com.ua/article.php?book=21&article=2546>

11. Данькова Н. Українське неігрове кіно на шляху до комерціалізації. *Телекритика*. К. 2007. №.4 С. 15–161. URL: <http://www.telekritika.ua/events/2007-04-23/8761>

12. Державне агентство України з питань кіно. URL: <http://dergkino.gov.ua/>

13. Джулай Л. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия. Постфестивальные диалоги. *Искусство кино*. 1998. №5. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/05/n5-article22>

14. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества М. : Материк, 2001. 243 с.

15. Егоров В. В. Телевидение: основные понятия. М., 1997. 387 с.

16. Зінченко Л. Сергій Буковський та новий кінематографічний погляд на історію. Українське кіно від 1960–х до сьогодні. Проблема виживання: Збірник статей / за ред. Л. Брюховецької К.: Задруга, 2010. С. 165–175. URL : https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=972

17. Зорина Т. Н. Документальное кино – жанр киноискусства и история страны. *Культура в современном мире*. 2010. №1. С. 16–30.

18. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті: монографія / Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного. К. : Фенікс, 2007. 296 с.

19. Ичин К. Формализм в кино: опыт Дзиги Вертова (Киноправда). *Слово.ру: Балтийский акцент*. 2014. №3–4. С. 79–90. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formalizm-v-kino-opyt-dzigi-vertova-kinopravda>
20. Казурова Н. В. Иранский режиссер Аббас Киаростами: фальсификатор вымысла. *Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение*. 2012. №2. С. 151–158. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iranskiy-rezhiss-er-abbas-kiarostami-falsifikator-vymysla>
21. Казючиц М. Ф. Трансформация зрелищных стереотипов на малом экране: неигровые телеформаты США и Канады 1960–х годов. *Наука телевидения*. 2017. №13. С. 55–69. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-zrelischnyh-stereotipov-na-malom-ekrane-neigrovye-teleformaty-ssha-i-kanady-1960-h-godov>
22. Калініна І. Специфіка відображення особистості в роботах сучасних українських документалістів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка–Карого*. 2016. № 19. С. 125–134. URL : <http://visnyk.knutkt.com.ua/vipusk19.html>
23. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М. : ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.
24. Кастельс М. Интернет–галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства М. Кастельс. К. : «Ваклер», 2007. 304 с.
25. Кацуба М. О. Художнє кіно як мас–медіа: особливості впливу на політичні процеси. *Гілея: науковий вісник*. 2015. № 98. С. 398–402. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2015_98_108
26. Кацуба М. Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості. *Політичний менеджмент*. 2013. № 1–2. С. 136–144. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/PoMe_2013_1-2_18.
27. Комментарий Гладковской к фильму «Ткачиха». URL : <https://www.kino-teatr.ru/doc/movie/sov/97540/annot/>

28. Кондратьєва М. Документальна стилістика початку ХХІ. *Сучасне мистецтво: Наук. зб. ІПСМ АМУ. К., 2004. Вип. І. С. 247–254.*
29. Кондратьєва М. Цифрові технології в документальному кіно. *Екранна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: збірка наукових статей. К., 2004. С. 48–52.*
30. Коробко В. І. Телевізійна документалістика та її види. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Соціальні комунікації. Харків. 2017. №11. С. 30–35. URL : <https://periodicals.karazin.ua/sc/issue/view/784>*
31. Крим.реалії. Інтерв'ю Пилипа Ілленко. URL : <https://ua.krymr.com/a/28203550.html>
32. Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі / Відп.ред. та упоряд. Бровко М. М. К. : Ліра–К, 2019. 380 с.
33. Лабузная В. Ю. «Спектакль эшафота» в «обществе спектакля»: генезис жанра true crime в литературе и экранных искусствах. *Артикульт. 2019. №1. С. 88–94. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/spektakl-e-shafota-v-obschestve-spektaklya-genezis-zhanra-true-crime-v-literature-i-ekrannyh-iskusstvah>*
34. Лизанчук В. Психологія мас–медіа : підручник. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. 420 с.
35. Марченко С. Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка–Карого. 2011. № 9. С. 91–103 URL : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nvkkarogo/2011_9/1_9.pdf*
36. Мистецтвознавство України: Зб. наукових праць / ІПСМ НАМ України, редкол. А. Чебикін, О. Федорук, М. Яковлев та ін. К. : Фенікс, 2012. Випуск 12. 368 с.
37. Міжнародний кінофестиваль «Золотий абрикос» у Єревані. URL : www.gaiff.am

38. Міжнародний кінофестиваль «Лістапад». URL : listapad.com
39. Міжнародний фестиваль документального кіно в Амстердамі(IDFA). URL : www.idfa.nl
40. Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини Docudays UA. URL : <http://www.docudays.org.ua>
41. Міжнародний фестиваль документального патріотичного кіно «КіноДок». URL : <http://kinodocfest.com/>
42. Міністерство культури України. URL : <http://mincult.kmu.gov.ua/>
43. Міщенко М. М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філософія. Філософські перипетії*. 2014. № 1116, вип. 50. С. 47–51. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO_2014_1116_50_9
44. Молоде кіно України: дайджест / Нац. Спілка кінематографістів України, М-во культури України, Ред. журн. «Кіно–Театр»; упоряд. Л. Брюховецька. К. : «Кіно–Театр», 2005. URL : <http://elib.nplu.org/view.html?&id=2785>
45. Москаленко–Висоцька О. М. «Укркінохроніка»: теми і жанри 2001 – 2003 років. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. № 35. С. 19–30. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2017_35_4
46. Нариси з історії кіномистецтва України /ПКСМ АМУ; Ред.–упоряд. І. Б. Зубавіна; Наук. Ред В. Л. Скуратівський, О. С. Мусієнко; Редкол.: В. Д. Сидоренко, І. Д. Безгін, В. Г. Горпенко та ін. К. : Інтертехнологія, 2006. 864 с.
47. Національна спілка кінематографістів України. URL : <http://www.ukrkino.com.ua/home/>

48. Нове українське кіно. Незалежний проект про сучасне українське кіно. URL : <https://www.cinema.in.ua/zaboroneni-dokumentalni-filmy/>
49. Новікова Л. Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності. *Мистецтвознавство України*. 2012. № 12. С. 147–155. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_23
50. Одеський міжнародний кінофестиваль. URL : <https://oiff.com.ua/>
51. Прожико Г. С. Экран мировой документалистики: (очерки становления языка зарубежного документального кино). М. : Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2011. 285 с.
52. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. М. : ВГИК, 2004. 454 с. URL : https://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncersija_realnosti.pdf
53. Протасова А. С. Развитие мирового документального кино: культурологический аспект. Херсон. 2019. 72 с.
54. Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М. : ГИТР, 2006. 543 с.
55. Савченко–Шангіян Т. Л. «Жіноча» кінорежисура в гендерному аспекті культуротворчості: автореф. Дис. На здобуття наук. ступеня канд. культурології: спец. 26.00.01. К. 2010. 18 с. URL : <http://sd.net.ua/2016/10/16/zhnocha-knorezhisura-v-gendernomu-aspekt-kulturotvorchost.html>
56. Синематека. Ари Фольман. Нельзя угодить всем. URL : <http://www.cinematheque.ru/post/140465/print/>
57. Скрылева Е. В. О художественном пространстве неигрового кино. *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. 2010. №15(58). С. 102–109. URL :

<https://cyberleninka.ru/article/n/o-hudozhestvennom-prostranstve-neigrovogo-kino-1>

58. Степанян А. В. Особенности авторского и телевизионного документального кино. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2018. № 2(80). С. 44–46. URL : <http://www.gramota.net/materials/2/2018/2-1/11.html>

59. Стинс О., Ван Фухт Д. Новые Медиа. *Вестник ВолГУ. Серия 8. Литературоведение. Журналистика*. 2008. №7. С.98–106

60. Сычѐв С. В. Эволюция тенденций развития документального кино– и телефильма: автореф. дис на соискание ученой степени канд. Филол. наук: 10.01.10. М., 2009. 25 с.

61. Тисленкова И. А. Культурно–исторические реалии прошедшей эпохи в речи персонажей современной британской драмы. *Известия ВГПУ*. 2018. №2(125). С. 132–136. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-istoricheskie-realii-proshedshey-epohi-v-rechi-personazhey-sovremennoy-britanskoj-dramy>

62. Тримбач С. Кіно народжене Україною. К. : Самміт–книга, 2016. 384 с.

63. Трухина А. В. Автор и герой в современном документальном кино: дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.03. М., 2017. 179 с. URL : http://vgik.info/upload/science/aspirantura/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%A2%D1%80%D1%83%D1%85%D0%B8%D0%BD%D0%B0.pdf

64. Туркаві М. Документальне кіно: історія питання. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2014. № 8. С. 97–101. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2014_8_19

65. Упрямая память Патрисио Гусмана. URL : <https://www.golos-ameriki.ru/a/gusman-documentary-movi-2012-01-13-137297893/249994.html>

66. Федь Н. М. Парадокс о положительном герое. *Контекст*. М. : Наука, 1992. С. 244
67. Фестиваль «Кінолітопис». URL : <https://kinolitorpys.com.ua/uk/>
68. Фестиваль документальних фільмів просто неба LAMPA.DOC. URL : <https://www.lampadoc.org/>
69. Фестиваль урбаністики та кіно «86». URL : <http://www.86.org.ua/festival/>
70. Цвик В. Л. Украинское телевидение: опыт, практика, проблемы. К. : Мистецтво, 2005. 186 с.
71. Чайка М. А. Мок'юментарі, як «особливий» стиль кіновиробництва. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2018. №2 (61). С. 310–315. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvmdup_2018_2_60.pdf
72. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино : автореф. дис. на соискание ученой степени канд.искусствоведения. М., 2010. 191 с.
73. Шершньова К. С. Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого*. 2014. № 15. С. 112–121. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_17
74. Шершньова К. Сучасне українське документальне кіно: проблеми розвитку. *Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД : матеріали Третьої Міжнародної наук. конф.* Переяслав–Хмельницький, 2012. С. 90–93.
75. Black Nights Film Festival. URL : <https://poff.ee/en/about/black-nights-film-festival/>

76. Camden international film festival (CIFF). URL : www.pointsnorthinstitute.org
77. Curthoys A. Connected worlds: history in transnational perspective. *Australian National University Press*. 2004. C. 151.
78. Dondurey D. B. Total distrust. URL : <http://viperson.ru/wind.php?ID=378413>
79. Eitzen Dirk When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, Vol. 35, No1. 1995. POЛИ 81–102
80. Experience over eight decades of the oscars from 1927 to 2020 URL : <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2016>
81. FIDMarseille. URL : <https://fidmarseille.org/en/a-propos/>
82. FiguieraFilmArt. URL : figuierafilmart.com
83. Gaudenzi S. The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Goldsmiths (Centre for Cultural Studies), University of London. London, January 2013. 308 p.
84. Hot Docs Festival. URL : <https://www.hotdocs.ca/>
85. International Film Festival on India. URL : <https://iffigoa.org/>
86. Internationale Filmfestspiele Berlin. URL : berlinale.de
87. Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. URL : <https://www.dok-leipzig.de/>
88. Ji.hlava International Documentary Film Festival. URL : <https://www.ji-hlava.com/>
89. Karlovy Vary International Film Festival. URL : <https://www.kviff.com/en/homepage>
90. Keith Beattie Documentary Screens: Nonfiction Film and Television. Palgrave. 2004. 269 p. URL : https://books.google.com.ua/books?hl=ru&lr=&id=tATcCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&ots=d7kScOBIM4&sig=qhCagfYwFCYhcNwk_CdOpyQGde0&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

91. Kharkiv MeetDocs. URL : <http://meetdocsfestival.com/>
92. Leon B. El documental de divulgación científica. Barcelona: Grupo Planeta (GBS), 1999. 190 c.
93. Locarno Film Festival. URL : <https://www.locarnofestival.ch/LFF/home.html>
94. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA: The MIT press. 2001. 400 p.
95. MediaLab online. URL : <https://medialab.online/>
96. Nichols B. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 224 c.
97. Sundance Film Festival. URL : <https://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival>
98. Visions du Reel. URL : <https://www.visionsdureel.ch/>

УКРАЇНСЬКІ ДОКУМЕНТАЛЬНІ ФІЛЬМИ**Категорія 12+**

«Ентузіазм: Симфонія Донбасу» реж. Дзига Вертов

«Мова тварин» реж. Фелікс Соболев

Цикл «Невідома Україна»

«Замки України» реж. Артем Сухарев

«Україна. Точка відліку» реж. Сергій Буковський

«Красна Маланка» реж. Дмитро Сухолиткий-Собчук

«Dustards» реж. Станіслав Гуренко

«Лобановський назавжди» реж. Антон Азаров

Категорія 14+

«Сім кроків за обрій» Реж. Фелікс Соболев

«Українські шерифи» реж. Роман Бондарчук

«Домашні ігри» реж. Аліса Коваленко

«День незалежності» реж. Анастасія Красножон, Галина Лаврінець та ін.

Категорія 16+

«Війна. Український рахунок» реж. Сергій Буковський

«Назви своє ім'я» реж. Сергій Буковський

«Живі» реж. Сергій Буковський

«Євромайдан. Чорновий монтаж» реж. Володимир Тихий та інші

«Перша сотня» реж. Юрій Грузінов

«Зима у вогні» реж. Євген Афінеєвський

«Гірчиця в садах» реж. Пьотр Армяновський

«Переломний момент: війна за демократію в Україні» реж. Олесь Санін,

Джонатан Гарріс

«Аеропорт», «Аеропорт: Неповернення» реж. Сніжана Потапчук

«Добровольці Божої чоти» реж. Леонід Кантер, Іван Ясній

«Янголи війни» реж. Б'янка Залевська

«Воїни духу» реж. Ганна Мартиненко, Тетяна Кулаковська

«Крим. Як це було» реж. Костянтин Кляцкін
 «Крим. Оточені зрадою» реж. Віктор Гром
 «Азов Білецького» реж. Христина Бондаренко
 «Школа №3» реж. Єлизавета Сміт, Георг Жено
 «Як вдома» реж. Ангеліна Карякіна, Девід Хендс
 «Війна за свій рахунок» реж. Леонід Кантер, Іван Ясній
 «Дибук. Історія мандрівних душ» реж. Кшиштоф Копчинський
 «Маріуполіс» реж. Мантас Кведаравічюс
 «Земля блакитна, ніби апельсин» реж. Ірина Цілик
 «У кутку» реж. Дмитро Тешлов
 «Все палає» реж. Олександр Течинський
 «Явних проявів немає» реж. Аліна Горлова
 «Майдан» реж. Сергій Лозниця
 «Тато – мамин брат» реж. Вадим Ільков
 «Моя бабуся з Марсу» реж. Олександр Міхалкович
 «Історія Зимового саду» реж. Семен Мозговий

Категорія 18+

«Подорожні» Реж. Ігор Стрембицький
 Проект «Україно, Гудбай» Реж. Володимир Тихий
 «Люди, які прийшли до влади» реж. Олексій Радинський, Томаш Рафа
 «Какофонія Донбасу» реж. Ігор Мінаєв
 «Жива ватра» реж. Остап Костюк
 «Ядерні відходи» реж. Володимир Тихий
 «Час життя об'єкту в кадрі» реж. Олександр Белагур
 «Хворісукалюди» реж. Юрій Речинський

ІНОЗЕМНІ ДОКУМЕНТАЛЬНІ ФІЛЬМИ**Категорія 6+**

«Моана Південних морів» реж. Роберт Флаерті

«Печера забутих снів» реж. Вернер Херцог

Категорія 12+

«О, інтернет! Мрії цифрового світу» реж. Вернер Херцог

«Мандрівка часу» реж. Терренс Малік

Категорія 14+

«Театр в трансі» реж. Райнер Вернер Фасбіндер

«Не озирайся» реж. Донн Алан Пеннебейкера

«Крупний план» реж. Аббас Кіаростамі

«Вальс з Баширом» реж. Арі Фольман

«Привиди безодні: Титанік» реж. Джеймс Кемерон

Категорія 16+

«Олімпія» реж. Лені Ріфеншталь

«Тріумф волі» реж. Лені Ріфеншталь

«Берлін – симфонія великого міста» реж. Вальтер Рутман

«Битва за Чилі» реж. Патріціо Гусман

«Помаранчева зима» реж. Андрій Загданський

«Україна у вогні» реж. Олівер Стоун

«Париж горить» реж. Дженні Лівенгстон

Категорія 18+

«Собачий світ» реж. Гуальтьєро Якопетті

«Воєнна гра» реж. Пітер Уоткінс

«Тонка блакитна лінія» реж. Еррол Морріс

«Ворота раю» реж. Еррол Морріс

«Покірність» реж. Тео ван Гон

«Творення убивці» реж. Мойра Демос, Лаура Риккарди